DIE KUNST IN DER PHOTOGRAPHIE

ERSTER JAHRGANG

1897.



1200 —

JAHRGANG I. 1897. LIEFERUNG 1.

DIE KUNST IN DER PHOTOGRAPHIE



HERAUSGEGEBEN UND GELEITET
VON
FRANZ GOERKE

VERLAGSBUCHHANDLUNG VON JULIUS BECKER IN BERLIN SW.

Auslieferung für Österreich-Ungarn:
R. Lechner (Wilh. Müller) K. u. K. Hof- und Univ.-Buchhandlung, **Wien I.**

INHALT

„DER CAMERA-CLUB IN WIEN“

TEXT:

KUNSTBEILAGEN:

TEXTBILDER:

Heliogravuren: Blechinger & Leykauf, Wien.

Textbilder: Autotypien von Georg Büxenstein & Comp., Berlin.

Druck: W. Büxenstein, Berlin.

DIE KUNST IN DER PHOTOGRAPHIE

ERSTER JAHRGANG 1897

DIE KUNST IN DER PHOTOGRAPHIE

HERAUSGEGEBEN VON
FRANZ GOERKE
ERSTER JAHRGANG · 1897

BERLIN
VERLAG VON JULIUS BECKER

DER INHALT DIESES JAHRGANGS IST GEWIDMET: DEM CAMERA-CLUB IN WIEN · DEN BERLINER VEREINEN · DEM PHOTO-CLUB IN PARIS · DER ASSOCIATION BELGE DE PHOTOGRAPHIE · DEM LINKED RING.

TEXT:

TEXTBILDER:

KUNSTBEILAGEN:

DOCTOR HUGO HENNEBERG, »AUF DER LANDSTRASSE«.
HEINRICH KÜHN, HERBSTABEND »AM MOOR«.
BARON ALBERT VON ROTHSCHILD, »PORTRAIT-STUDIE«.
BARON NATHANIEL VON ROTHSCHILD, »HAFEN IN NEAPEL«.
PHILIPP RITTER VON SCHOELLER, »CÄCILIE«.
PROFESSOR HANS WATZEK, »Der Kiebitz«.

HAUPTMANN BÖHMER, »NEUE VERORDNUNGEN«.
DOCTOR ADOLF MIETHE, »DORT WO DIE WEIDEN STEHN«.
GRÄFIN MARIE ORIOLA, »STUDIENKOPF«.
OTTO RAU, »FISCHZUG«.
OTTO SCHARF, »FRÜHLINGSABEND«.
H. WINCKELMANN, »WINTERSCHLAF«.

PAUL BERGON, »ACTSTUDIE«.
MAURICE BRÉMARD, »STUDIE«.
MAURICE BUCQUET, »GESTRANDET«.
FERDINAND COSTE, »AUFBRUCH ZUR JAGD«.
ROBERT DEMACHY, »MEDAILLON«.
C. PUYO, »EINGESCHLAFEN«.

ALEXANDRE, »ACTSTUDIE«.
DÉSIRÉ DECLERQ, »WAS EINE MUTTER LEIDEN KANN«.
EDOUARD HANNON, »WALDLICHTUNG«.
R. JCKX, »HERBSTNEBEL«.
GEORGES MARISSIAUX, »REISIGSAMMLERIN«.
LEONHARD MISONNE, »STAUBIGER WEG«.

CRAIG ANNAN, »DAME IN WEISS«.
ERNEST RUSSEL ASHTON, »ABEND AN DEN PYRAMIDEN«.
W. REGINALD CRAIGIE, »GEORGE BATTEN«.
W. CROOKE, »ZWEI PORTRAIT-STUDIEN«.
KARL GREGER, »PORTRAIT-STUDIE«.
J. HOLLYER, »ZWEI PORTRAIT-STUDIEN«.
A. HORSLEY HINTON, »ABENDRUHE«.
REV. J. C. LAMBERT, »FEIERABEND«.
FRANCK M. SUTCLIFFE, »IM HAFEN«.
FRANCK M. SUTCLIFFE, »AUF DEM FELDE«.

VORWORT

Der Entwicklungsgang der Amateur-Photographie ist heute an einem Wendepunkt angelangt. Aus der reichen Schaar der Amateure hat sich eine kleine Gemeinde herausgehoben, die in jener doch etwas mehr sieht, als eine Spielerei, als einen Zeitvertreib.

Eine neue Aera ist für die Amateur-Photographie damit angebrochen — die der künstlerischen, der persönlichen Photographie.

Wie das kam, wie das kommen musste, das zeigen die vortrefflichen Aufsätze eines Alfred Buschbeck, eines Horsley Hinton, eines Marcel Vanderkindere, und der Herausgeber hat sich bei diesem Werke die Aufgabe gestellt, die Probleme der künstlerischen Photographie, die Resultate, die bereits gezeitigt sind, durch Reproduktionen vor Augen zu führen.

In erster Linie sind es der Camera-Club in Wien, der Photo-Club in Paris und der Linked Ring in England, deren Meisterwerke wir wiederzugeben versuchen; ihnen zur Seite stellt sich die Association belge de Photographie in Brüssel und auch die Berliner Vereine reihen sich zum ersten Mal der Gemeinde der Künstler-Photographen an. Sie haben keinen Grund, mit ihren trefflichen Arbeiten zurückzuhalten, aber ihnen fehlt, wie es die anderen Vereine in so hervorragender Weise besitzen, ein Sammelpunkt zu gemeinsamer Arbeit auf rein künstlerischem Gebiet.

Von all diesen Vereinen fehlt so mancher bedeutende Künstler, dessen Werke zu reproduciren wir uns für dieses Mal versagen mussten, da nur eine beschränkte Anzahl von Kunstblättern in jedem Bande Aufnahme finden kann, aber auch ihnen soll der wohlverdiente Ehrenplatz nicht fehlen, denn es wird unsere nächste Aufgabe sein, die Wanderung durch die Kulturländer, welche die künstlerische Photographie besonders pflegen, zu wiederholen und sie fortzusetzen — wir denken hierbei in erster Linie an Amerika, Holland, Italien und Russland —, gleichzeitig aber wollen wir auch das künstlerische Leben in unseren deutschen Vereinen eingehend würdigen, und hierbei soll Hamburg, wo die Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie anregend und befruchtend auf die künstlerischen photographischen

Bestrebungen in Deutschland gewirkt hat, in erster Linie berücksichtigt werden, indem wir den künstlerischen Arbeiten dieses Vereins eins der ersten Hefte des zweiten Jahrgangs widmen werden.

Wir werden so danach streben, ständig und mit aufmerksamen Augen in und ausserhalb Deutschlands Umschau zu halten und uns angelegen sein lassen, die neuesten Fortschritte in diesem Werke niederzulegen, so dass es ein treues Spiegelbild der künstlerischen Photographie bleiben soll.

Mit dem Danke für die treue und uneigennützige Mitarbeiterschaft an alle diejenigen, die uns geholfen haben, diesem Werke den Charakter zu verleihen, den es, seinen Zielen entsprechend, haben muss, verbinden wir die Versicherung, dass wir diese Ziele, der künstlerischen Photographie einen ihr gebührenden ehrenvollen Platz neben den anderen Künsten zu erkämpfen, nie aus den Augen verlieren werden.

Doch hierzu bedarf es auch ferner der Mitarbeiterschaft der Kunstgenossen. —

Es ist ja eine offene und seit langer Zeit viel umstrittene Frage, ob die Photographie überhaupt eine Kunst sei, eine Frage, die selbst diejenigen zu durchaus widersprechenden Urtheilen veranlasste, die der Kunst am nächsten stehen — die Künstler selbst. Während die Einen der Photographie eine jede Anwartschaft auf das Wort „Kunst“ absprechen, zeigen die Andern das liebevollste Eingehen auf das künstlerische Empfinden der Liebhaber-Photographie, und schon in diesem grossen Widerspruch der Meinungen liegt die prinzipielle Bedeutung der ganzen Frage. Mögen in dem Wesen der künstlerischen Photographie auch Grenzen sein, die sich nicht überschreiten lassen, so sollte doch wenigstens das erfolgreiche Streben anerkannt werden, künstlerische Leistungen hervorzubringen und somit die Photographie zu dem zu erheben, was sie sein will — zu einer Kunst.

DIE KUNST IN DER
PHOTOGRAPHIE

Erster Jahrgang	Herausgeber: Franz Goerke	Lieferung 1

VORWORT

Dem jungen Werke nur wenige Worte als Geleit.

Der Entwickelungsgang der künstlerischen Photographie ist in ein Stadium getreten, das wir wohl in der Geschichte der Photographie als einen Wendepunkt bezeichnen können. Aus der reichen Schaar der Amateure hat sich eine kleine Gemeinde herausgebildet, die in der Liebhaber-Photographie doch etwas mehr sieht, als eine Spielerei, als einen Zeitvertreib, und welche die photographische Kunst anderen Künsten ebenbürtig zur Seite stellen will.

Es ist ja eine offene und seit langer Zeit viel umstrittene Frage, ob die Photographie überhaupt eine Kunst sei, eine Frage, die selbst diejenigen zu durchaus widersprechenden Urtheilen veranlassten, die der Kunst am nächsten stehen — die Künstler selbst. Während die Einen der Photographie eine jede Anwartschaft auf das Wort „Kunst“ absprechen, zeigen die Andern das liebevollste Eingehen auf das künstlerische Empfinden des Liebhaber-Photographen und schon in diesem grossen Widerspruch der Meinungen liegt die prinzipielle Bedeutung der ganzen Frage.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, der Lösung derselben durch das Wort näher zu treten. Das Bild selbst soll zum Beschauer sprechen, es soll versuchen, durch mustergiltige Reproduktionen das Empfinden des Künstler-Photographen wiederzuspiegeln; und wenn auch so manche Reproduktion nicht den ganzen eigenartigen Reiz des Originals wiederzugeben im Stande ist, so soll wenigstens versucht werden, demselben möglichst nahe zu kommen.

Indem ich das erste Heft den künstlerischen Leistungen des Camera-Club in Wien widme, erfülle ich damit eine Ehrenpflicht, um in neidloser Anerkennung die hohen Verdienste zu würdigen, die dieser Club als erster in Deutschland und Oesterreich sich um die künst-

lerische Amateur-Photographie erworben, und wenn es mir auch nur vergönnt ist, einige wenige Meister des Clubs in ihren hohen Leistungen in diesem ersten Heft zu zeigen, so hoffe ich, dass ein späteres Heft einmal eine weitere Folge von Bildern anderer hervorragender Mitglieder des Clubs bringen werde.

Es ist mir bei dieser Gelegenheit ein Bedürfniss, den Herren, welche mit grösster Sorgfalt die Herstellung der Reproduktionen selbst überwacht, meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

So übergebe ich denn dieses erste Heft der Oeffentlichkeit. Möge es ein wohlwollendes Entgegenkommen aller der Kunstkreise finden, die auch der Photographie ein warmes Interesse entgegenbringen.





Ludwig David. Winterlandschaft

ZUR GESCHICHTE DER KÜNSTLERISCHEN BESTREBUNGEN IM WIENER CAMERA-CLUB.

Die Geschichte der künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Photographie ist die Geschichte der Photographie selbst.

Schon auf dem alten Daguerreotype finden wir die Anläufe dazu, dem rein Mechanischen der neuen Kunst auszuweichen und eine gewisse Empfindung in die Darstellung zu legen. Die Mutter, die auf ihr Töchterchen hinabblickt, das wiederum zärtlich zu ihr hinaufschaut, der Jüngling, der, graziös auf zwei Finger gestützt, schwermüthig sinnend vor sich hinträumt — sie mögen unserem heutigen Geschmacke nicht mehr entsprechen, aber sie sind nichtsdestoweniger künstlerisch erfasst im Sinne der damaligen sentimentalen Zeit, wo jede Empfindung erst durch das Taufwasser salziger Thränen geheiligt werden musste.

Als dann die bildende Kunst in ihrer Darstellungsweise aus dem Empfindungs-Dusel in den „Schönheits"-Dusel umschlug und die glatte süssliche Seelenlosigkeit ihre Triumphe feierte, machte die Photographie diese Schwenkung mit, wobei ihr die neue Erfindung der Negative-Retouche entscheidend zu Hilfe kam, denn damit war ein Mittel gegeben, den Tyrannen noch zu übertyrannen, eine Glätte zu erzielen, gegen die der Pinsel des Malers entsprechend seiner Herkunft als borstig erscheinen musste, ein Mittel, um zu Gunsten der sogenannten Schönheit den letzten Rest von Individualität aus einem Bildnisse gründlichst auszugleichen und zwar ohne „Ansehung der Person", hinter dem schwarzen Tuche des Retouchirpultes.

Und — merkwürdig genug — auf diesem Standpunkte ist die Photographie in ihrer Allgemeinheit stehen geblieben und zu Eis erstarrt, so tritt sie uns ohne wesentlichen Fortschritt nach drei Jahrzehnten noch heute entgegen. Das Wiederaufleben der Renaissance, die tiefere Auffassung der Lenbach, Bonnat, Herkomer mit ihrer breiteren Pinselführung sind spurlos an ihr vorübergegangen, die Daubigny und Corot, die in der Landschaft begannen, das Detail zu Gunsten der Gesammtstimmung zu vernachlässigen, haben für sie umsonst gelebt; der alte Blättchenzähler hat Recht behalten!

Mit der Erwähnung dieser Thatsache soll nicht etwa der Unterschied der Berufsphotographie gegenüber dem Amateurwesen gekennzeichnet werden. Bei der Legion von Amateuren, die die Strassen

und Plätze der Städte, die Eisenbahnen und Dampfschiffe unsicher machen, dürfte der Procentsatz derjenigen, die ihre Kunst künstlerisch handhaben, so gering sein, dass dem Amateur im Allgemeinen jedes Recht fehlt, sich mit einem stolzen: Anch' io sono pittore an die Brust zu schlagen.

Wenn wir nun auch die künstlerischen Bestrebungen bis in die Zeiten der Daguerreotypie zurückverfolgen können, so gab doch erst die Erfindung der Trockenplatte das Signal zu einer freieren Entfaltung, denn mit ihr war das geheimnissvolle Dunkel der photographischen Schwarzkunst gelüftet, die Schwierigkeiten, ein Lichtbild herzustellen, auf ein Mindestmass zurückgeführt, und nunmehr war unsere Kunst nicht mehr auf den Zufall angewiesen, dass ein gewandter Techniker auch einmal künstlerische Empfindung besass, sondern es fanden sich Leute, die die photographische Technik von vornherein nur erlernten, um mit ihrer Hilfe ihrem inneren künstlerischen Drange Genüge zu thun.

Als sich vor nunmehr zehn Jahren der Wiener Camera-Club (damals Club der Amateur-Photographen) unter Leitung des kunstsinnigen C. Srna, des Chemikers Dr. F. Mallmann, des Photographen Scolik u. A. bildete, war auch in dieser Stadt der künstlerischen Richtung, die nun eingeschlagen werden sollte, tüchtig vorgearbeitet. Männer wie Fritz Luckhardt, Victor Angerer u. a. m. hatten schon glänzende Erfolge auf den Ausstellungen des Auslandes zu verzeichnen, und in ihren Bahnen bewegten sich auch Anfangs die Bestrebungen des jungen Clubs. — Es lassen sich nämlich deutlich drei Stufen unterscheiden, auf denen die Kunst in der Photographie sich selbstständig und individuell bethätigen kann, allein diese drei Stufen sind als Kunstausdruck erst nach und nach betreten worden. Ich meine erstens die Wahl des Gegenstandes resp. dessen Arrangement und Pose, zweitens die Aufnahme mit dem Apparate und drittens die Reproduction.

In seinen ersten Jahren wurde im Club fast durchwegs das Hauptgewicht auf die Auswahl eines künstlerisch entsprechenden Motivs gelegt. Mit vieler Feinheit wurden Bilder in der Landschaft gesucht, die durch ihre Linienführung, durch ihre Beleuchtung im ästhetischen Sinne etwas sagten, mit unendlicher Mühe und Beharrlichkeit Staffagen zusammengestellt, deren Wechselbeziehung irgend einen Gedanken, eine Anekdote ausdrücken sollten, also dem Genre gehuldigt, im Bildnissfache passende Zuthaten, ja ganze Zimmereinrichtungen componirt — aber trotz all dieser verdienstvollen Bestrebungen entsprachen die Erfolge in den seltensten Fällen der Conception, weil man damals noch zu sehr unter der Herrschaft des Apparates und der gewerbsmässigen Wiedergabe stand. Mit dem Oeffnen des Objectivdeckels trat der Autor hinter das Lehrbuch zurück. Zu den Aufnahmen wurden möglichst die besten Objective in kleinster Abblendung genommen und deren Arbeit als die wahre, weil liniengenaue Wiedergabe der Natur angesehen. Entwickelt wurde nach dem Gesetze, und für die Reproduction ist es bezeichnend, dass noch im Frühjahre 1891, gelegentlich der Bestimmungen für die geplante künstlerische Ausstellung, der Antrag: nur solche Bilder als Originale anzuerkennen, die auch vom Einsender selbst copirt seien, als allzu drakonisch fallen gelassen wurde! Eigene Wolkennegative besass fast Niemand; die Wenigen, die überhaupt das Bedürfniss fühlten, die Luft der Landschaft entsprechend zu beleben und abzutonen, liessen sich „die Wolke“ der Scolik'schen Anstalt eincopiren, die denn auch auf vielen der damaligen Bilder verewigt ist. — Und doch war das Streben nach künstlerischer Bethätigung ein eifriges und ernstes. Schon im vierten Jahre seines Bestehens ging der Club daran, eine Ausstellung in's Leben zu rufen, die auf eine ganz neue Grundlage gestellt war: Nur der künstlerische Werth eines Bildes sollte massgebend sein für die Zulassung dessen und nur ausübende bildende Künstler sollten die Aufnahmejury bilden.

Der Erfolg dieser Ausstellung war denn auch für unseren Club und seine künstlerische Richtung epochemachend. Wohl besassen wir damals schon Kräfte, die ihrer Umgebung entwachsen, selbstständige Bahnen einschlugen, wohl waren uns durch einzelne Bilder, die uns aus der Ferne zugebracht worden waren, die besonders in England neu aufgekommenen Richtungen nicht unbekannt, aber erst die Gesammtheit der Ausstellung liess einen Blick thun in die Mannigfaltigkeit des Kunstausdrucks, dessen die Photographie trotz ihres scheinbar mechanischen Wesens fähig ist, und von dieser Zeit an entfalteten sich neue Talente, indem sie sich entweder das hier Gebotene zu Eigen machten oder davon angeregt, ähnliche, aber ihnen zusagendere Wege einschlugen.



Carl Graf Chotek. Portrait-Studie.

Die nun folgenden arbeits- und erfolgreichen Jahre des Camera-Clubs waren erfüllt von heissen, aber immer sachlichen Kämpfen zwischen der alten und der neuen Richtung. Scharf und Unscharf, Retouche und Nichtretouche, Weitwinkel und lange Brennweite waren die Feldzeichen, um die sich die Parteien schaarten; die glatten Silberpapiere, wie Albumin und Aristo, waren schon vorher ohne Schwertstreich durch das Platin in die Flucht geschlagen worden.

Das Ueberraschendste, das uns die Engländer gebracht hatten, war die Erkenntniss, dass die Photographie nicht nur im Stande sei, das Gesehene in peinlicher Treue wiederzugeben, sondern auch, was für die künstlerische Wiedergabe von ebenso grossem Werthe ist: vieles wegzulassen. L'art d'ennuyer c'est de tout dire! — Dieses Citat aus Voltaire hatte der erste Londoner photographische Salon seinem Katalog als Motto vorangesetzt und wir wollen den darin liegenden Sinn durch Schiller's Worte ergänzen: „Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein grosser Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muss u. s. f." — Aus derselben Empfindungssphäre entstand die unscharfe Richtung in der Photographie, wie schon früher in der Malerei und im übertragenen Sinne in der Plastik. Das nebensächliche Detail zu vernachlässigen zu Gunsten der grossen Form, die Trivialität zu Gunsten des inneren Gedankens, der Stimmung, das war, selbst wenn es nicht zu erreichen gewesen wäre, ein Ziel, würdig künstlerischer Anstrengung, „ein Ziel aufs Innigste zu wünschen!"

Die technischen Hilfsmittel dazu waren bei der Aufnahme zunächst die verschobene Einstellung und die Lochcamera. Dieses alte, schon im 13. Jahrhundert bekannte Experiment wurde nun der Ausgangspunkt zu einer Reihe weiterer dankbarer Versuche. Professor Watzek war, angeregt durch des Engländers Maskell schöne Resultate, wohl der erste auf dem Continent, der die Lochcamera zu künstlerischen Zwecken in der Landschaft verwendete. Bald schaltete er jedoch eine einfache Sammellinse (Brillenglas, Monokel) ein, um die Expositionszeit zu kürzen und die allzu grosse Unschärfe zu mildern. Er arbeitete also nunmehr mit dem gebeugten Strahle sehr klein abgeblendeter Linsen, kam aber im Verfolg seiner Studien zu der Ueberzeugung, dass auch schon der zerstreute Strahl des nicht achromatischen Monokels die feine Weichheit der Linie und die Vernachlässigung des Details hervorbrachte, die der künstlerischen Darstellung so wichtig erschien. Zu gleicher Zeit, unabhängig von ihm, hatte J. S. Bergheim das Monokel im Atelier angewendet und damit herrliche Resultate gewonnen, die ihm besonders in England die grösste Anerkennung einbrachten. – Die Einführung des Monokels verursachte nun bedeutende Umwälzungen im Club. Grosse Apparate wurden gebaut, denn der Kostenpunkt des Objectivs spielte keine Rolle mehr, die Auszüge der bestehenden Apparate wurden verlängert, denn das Monokel gestattete nur die Ausnutzung eines kleinen Winkels, ein Nachtheil, der wiederum den grossen Vortheil mit sich brachte, dass die Perspective im künstlerischen Sinne gewinnen musste und der Weitwinkel auf die ihm gebührende Stelle eines rein constructiven Instruments zurückgedrängt wurde. Als dann in der Landschaft die zum Decken der Platte nothwendige kleine Abblendung besonders bei der Staffage sich als störend und beschränkend erwies, schlug der Verfasser vor, durch Einschalten eines Netzes hinter dem Objective wieder wie seiner Zeit Prof. Watzek mit gebeugten Strahlen, diesmal aber ohne nennenswerthen Lichtverlust, zu arbeiten, ein System, mit dem besonders Dr. H. Henneberg und Heinrich Kühn prächtige Resultate erzielten, während zu gleicher Zeit Bergheim seine selbsterfundene Bergheim-Dallmeyer-Linse, eine Art Tele-Monokel, erfolgreich anwendete.

Hand in Hand mit diesen Bestrebungen wurde auch grosser Werth darauf gelegt, der Wirkung der blauen Luft in der Landschaft photographisch gerecht zu werden. Der eigentliche Bahnbrecher in dieser Richtung war Graf Chotek gewesen, der schon bei der 91er Ausstellung Proben von photographischen Plein-air-Studien gebracht hatte; ihm schlossen sich dann in der Folge ausser den zuvor genannten Künstlern auch noch Baron Rothschild, Hauptmann David, Dr. Mallmann u. a. an.

Dass der grösste Fleiss und das sorgfältigste Studium darauf verwendet wurde, die auf solche Art hergestellten Aufnahmen nun auch mit künstlerischer Wirkung zu reproduciren, braucht wohl kaum der Erwähnung. Fast ausschliesslich wurde das Platinverfahren in Anwendung gebracht, aber den hervorragendsten unserer Darsteller genügte das käufliche Platinpapier auf die Dauer nicht mehr. Selbst-



Hans Watzek. Sommertag.

präpariren wurde die Losung. Damit war die Möglichkeit gegeben, zu jedem einzelnen Bilde den Grad der Gegensätze zu wählen, durch Hinzufügen von anderen Metallen, wie Quecksilber und Palladium, den Ton in seiner Wärme abzustimmen und endlich mit voller Freiheit durch die Wahl des Papieres dem Ganzen einen passenden, mitsprechenden Untergrund zu geben. — Während nun das Pigment-Bichromat-Verfahren, vermuthlich wegen seines speckigen Glanzes und seiner zu wissenschaftlich genauen Wiedergabe aller Einzelnheiten sich nie zu rechter Popularität aufschwingen konnte, ist heute das Gummi-Bichromat-Verfahren auf der Tagesordnung. Die eifrigsten Verfechter des selbstpräparirten Platinpapieres, Watzek, Henneberg, Kühn, haben sich mit Eifer der neuen Richtung angeschlossen. Noch liegen nicht genug Resultate vor, um ein Urtheil schöpfen zu können, aber das ist ja eben das Schöne und Anregende in der ausübenden Kunst, dass das Streben nach künstlerischen Zielen an sich schon künstlerisch ist und in den Herzen derer ein Echo weckt, die die nöthige Empfindung dafür besitzen. Diesem glücklichen Umstande sind wohl auch zumeist die schönen Erfolge zu verdanken, die der Camera-Club in London und Paris, in Brüssel und Hamburg und nicht zum wenigsten im verflossenen Sommer in Berlin errungen hat. Wenn die ausgestellten Bilder auch nicht Anspruch auf Vollkommenheit machen konnten — wer fühlte das besser als die Autoren selbst — so wurden doch die darin zum Ausdruck gelangenden künstlerischen Bestrebungen anerkannt mit einer Liebenswürdigkeit und Neidlosigkeit, die — doch der Rest ist Weiterarbeiten und Weiterringen nach hochgesteckten Zielen!

Alfred Buschbeck,
ehem. Präsident des Camera-Clubs.



Ritter Robert von Stockert.



Joh. Otto Treue, Berlin.

Motiv aus Klein-Machnow.

DIE OPTISCHEN TÄUSCHUNGEN IM DIENSTE DER BILDENDEN KUNST.

Wer auch immer, sei er Zeichner, Maler oder Photograph, sich mit der künstlerischen Wiedergabe von Gegenständen unserer Umgebung beschäftigt und sich gewöhnt hat, mit kritischem Auge zu sehen, der wird es an sich erfahren haben, wie oft die Versuchung einer optischen Sinnestäuschung an uns herantritt. Selbst der geübteste Künstler wird in vielen Fällen ein Opfer solcher Täuschungen, ohne sich ihrer überhaupt erst bewusst zu werden. Namentlich für den, der sich mit der künstlerischen Aufnahme von Bauwerken beschäftigt, gilt diese Gefahr; unser Auge ist gar zu leicht geneigt, bei der Anschauung solcher Gegenstände, deren einzelne Flächen von graden Linien, Winkeln und Bögen begrenzt sind, sich allerlei Irrungen hinzugeben, in deren Folge die Auswahl des Standpunktes für die Aufnahme nicht immer die glücklichste ist, während bei rechtzeitiger Erkenntniss solcher Irrungen oft der künstlerische Werth des Bildes in der vortheilhaftesten Weise beeinflusst werden kann.

Doch auch bei der Wiedergabe von Landschaftsstimmungen, Portraitgenres u. dergl. können zuweilen, hier namentlich durch die Zusammenwirkung von Form und Farbe hervorgerufen, dergleichen unliebsame Augentäuschungen auftreten, deren Vermeidung für das Kunstwerk von Werth ist.

Es wird darum, namentlich für den Liebhaberphotographen, der der Aufgabe lebt, das natürliche Bild in seiner günstigsten Erscheinung wiederzugeben, von Interesse sein, mit mir die optischen Täuschungen und ihre Bedeutung für die Anschauung körperlicher Gebilde etwas näher zu betrachten.

Die optischen Täuschungen*) sind eine besondere Gruppe der sogenannten „Sinnestäuschungen“ im Allgemeinen, d. h. derjenigen Vorgänge in unserem Sinnesleben, bei denen wir Wahrnehmungen haben, als deren veranlassende Ursache wir den Eindruck äusserer Objekte auf unsere Sinne voraussetzen, ohne dass solche in der der Wahrnehmung entsprechenden Gestalt wirklich vorhanden wären. —

Also in einem Trugschluss unseres denkenden Gehirns beruht eine jede Sinnestäuschung, und von allen Sinnesorganen neigt unser Auge am leichtesten dazu hin, solche Trugschlüsse des Gehirns zu veranlassen. Der Künstler hat mit dieser menschlichen Schwäche nicht allein bei der Anschauung zu rechnen, sondern auch bei der Gestaltung seines Kunstwerks selbst. Wie werden sehen, wie vor Allen

* Vergl. Prof. Hügenien „Ueber Sinnestäuschuugen“, Helmholtz' „Physiologische Optik“.

der Architekt die optischen Täuschungen als willkommene Hilfsmittel benutzt, um seiner Schöpfung den von ihm gewünschten Eindruck auf das ästhetische Gefühl des Beschauers zu verleihen; es hilft ihm hierbei der Umstand, dass die optischen Täuschungen sehr häufig gänzlich unbewusst an den Menschen herantreten, so dass er sich ihrer garnicht erwehren kann!

Wir wollen zunächst einmal untersuchen, wie unser Urtheil über Farbe, Helligkeit, Grösse, Zahl, Bewegung, Entfernung u. s. w. der Gegenstände unserer Umgebung gelegentlich sehr in die Irre geführt werden kann. Ein aufmerksamer Beobachter wird im täglichen Leben eine Fülle der überraschendsten Beobachtungen dieser Art zusammentragen können.

Wir wissen aus Erfahrung, dass länger andauernde Farbeneindrücke unser Auge für eine gewisse Zeit gänzlich umstimmen: So sehen wir, wenn wir eine Zeit lang durch eine blaue Brille gesehen haben, Alles in einem mehr oder weniger gelblichen Schein. Wenn im Theater eine rothe bengalische Flamme zur Beleuchtung einer Gruppe verwendet worden war, so erscheint uns nach dem Erlöschen derselben die Bühne in einem grünlichen Lichtschimmer. Wir entdecken in dieser Täuschung eine Wechselwirkung der Komplementärfarben auf unser Auge. Darum erscheint uns auch der Abendhimmel am Horizont, wenn die scheidende Sonne in blutig rothen Streifen untergeht, deutlich grün statt blau. Der weisse Grund, auf dem blaue Verzierungen aufgedruckt sind, hat für unser Auge einen gelblichen Ton von angenehmer Wärme (hierin beruht zum Theil der dekorative Reiz des sog. „Meissener“ Tafelgeschirrs).

So ergötzlich solche Komplementärfarben-Wirkungen auch sind, so können sie doch, bei farbigen Kunstwerken, auch äusserst störend sein, wenn nämlich hier die Farben nicht passend zusammengestellt sind. Ein Maler, der nackte Figuren auf rothem Grunde darstellt, darf sie nicht mit demselben Fleischton malen, wie wenn er sie auf blauem Grunde zu malen hätte, da in jedem Falle die Wirkung der Komplementärfarbe sich zu der des Grundes dazu addirt und den Fleischton verändert. Im ersten Fall hat der Künstler daher einen grünlichen, im zweiten Fall einen gelblichen Schimmer des Fleischtones auszugleichen!

Vor Allem aber der Dekorationsmaler, der die farbige Ausmalung von Innenräumen zu besorgen hat, muss sehr sorglich mit diesen Farbentäuschungen rechnen. Ueberall da, wo wir bei Anschauung eines farbig ausgemalten Raumes den Eindruck haben, dass er uns nicht anspricht, dass diese Farbe neben jener unser Auge verletzt, überall da liegen auch solche Farbenirritationen vor, die die Beleidigung des ästhetischen Gefühls hervorrufen. — Von grossem Vortheil für die Unschädlichmachung solcher Störungen ist es, die verschiedenfarbigen Flächen da, wo sie unter einander zusammenstossen, durch andersfarbige Trennungslinien von einander abzusondern. Der englische Ornamentiker Owen Jones giebt in seiner „Gramatik der Ornamente“ für diese Konturen ganz bestimmte Vorschriften, die bemerkenswerth sind; so z. B. sollen farbige Ornamente auf einem Grund von kontrastirender Farbe einen Rand von hellerer Farbe erhalten, also eine rothe Blume auf grünem Grund einen Rand von hellerem Roth; farbige Ornamente auf Goldgrund erheischen eine dunkelfarbige Contur, Goldornamente auf farbigem Grund eine schwarze; dagegen bedürfen beliebig farbige Ornamente auf schwarzem oder weissem Grund keinerlei Saumfarben.

Interessant sind ferner die Lichttäuschungen, die durch Kontrastwirkungen hervorgerufen werden: Eine normale Beleuchtung erscheint uns sehr hell, wenn wir aus dem Dunkeln kommen, dunkel hingegen, wenn wir aus helleren Räumen kommen. Der Architekt vermag diese Täuschung bei einer Festsaalanlage sehr vortheilhaft zu benutzen, und den festlichen, strahlenden Eindruck des Hauptraumes wesentlich dadurch zu steigern, dass er die Vorräume, durch die hindurch man in den Hauptsaal schreitet, nur mit mässig heller Beleuchtung versieht. Dieser Effekt ist natürlich ein trügerischer und nur für den Eintretenden berechnet; denn die Lichtwirkung schwächt sich, wenn man längere Zeit im Saale verweilt hat, bis zu der thatsächlich vorhandenen ab; aber es kommt dem Baukünstler mit Recht viel auf solche Augenblickswirkungen an, die das Empfinden des Eintretenden in angenehmer, für die Wirkung des Ganzen vortheilhafter Weise beeinflussen.

Auch die Kontrastwirkung von Licht und Schatten ist, namentlich im Bilde, von grosser künstlerischer Bedeutung. Mag in der Landschaftsdarstellung sich neuerdings auch die Vorliebe für das



Anton Mayer, Berlin.

Motiv aus Nürnberg.



Otto F...

Portrait-Studie.

schattenlose plein-air-Bild immer mehr breit machen, bei der Aufnahme von Architekturwerken wird man, soll sie künstlerisch wirksam sein, niemals neben den Lichtflächen ein gewisses Mass von Schattenkontrasten entbehren können.

Noch interessanter als die Wirkung durch den Kontrast ist die gegenseitige Hebung oder Dämpfung von räumlich neben einander bestehenden Gesichtseindrücken:

Ein blendend heller Sonnenfleck auf einer mässig beleuchteten Fläche erscheint stets von einem dunklen Saume umgeben, ein tiefschwarzer Fleck dagegen auf der gleich beleuchteten Fläche ist scheinbar hell umsäumt. Auf diese Augentäuschung geht der überaus störende Eindruck zurück, den ein graues Damenkleid machen kann, wenn es schwarz oder weiss gemustert ist: es „flimmert", wie wir sagen — eine Erscheinung, die, selbst noch im kleinen photographischen Bilde, unserem Auge geradezu unerträglich sein kann.

Während bei den bisher angeführten optischen Täuschungen in der Hauptsache eine Blendung unseres Auges im Spiel war, liegen bei den nachstehend zu behandelnden unzweifelhaft irregeleiteten Denkoperationen vor.

Es sind dies in erster Linie die Täuschungen über die räumliche Ausdehnung von Gesichtseindrücken. Der Vergleich dunkler und heller Gegenstände gleicher Grösse liefert hierfür den augenfälligsten Beweis. Wir sind naturgemäss gewöhnt, vorzugsweise die hell beleuchteten Flächen zu betrachten, während die dunklen von unserem Auge mehr vernachlässigt werden; die räumliche Ausdehnung der hellen Flächen erscheint uns daher unwillkürlich grösser. Hierauf gründet sich die alte Erfahrung, dass helle Kleidung die Figur aufdringlicher und mächtiger erscheinen lässt, als dunkle. Ein geschickter Photograph wird daher einer korpulenten Dame zu ihrem Vortheil anrathen, sich nur in dunklem Gewande aufnehmen zu lassen.

Die unbewusste Neigung des Menschen, dem von ihm am meisten beachteten Theil eines Körpers auch die grösste räumliche Ausdehnung zuzusprechen, sehen wir bei den Skulpturen und Gemälden des Mittelalters in der naivsten Weise ausgesprochen: Die Köpfe bei mittelalterlichen Menschendarstellungen sind zumeist ungebührlich gross gestaltet. Dasselbe können wir alle Tage beobachten, wenn wir einem Kinde zusehen, wie es seiner malerischen Phantasie Ausdruck giebt: ein Kind zeichnet stets wasserköpfige Gestalten. Selbst erwachsene Dilettanten lernen erst nach vieler Uebung, den Kopf im richtigen proportionalen Verhältniss wiederzugeben.

Einer ähnlichen Täuschung bezüglich der Raumverhältnisse geben wir uns stets hin, wenn wir einen und denselben Gegenstand in engerer und weiterer Umgrenzung betrachten; er erscheint uns in eng begrenzter Umgebung grösser, in weiterer Umgebung dagegen kleiner, als er wirklich ist.

Auch aus dieser Erscheinung lassen sich künstlerische Nutzanwendungen leicht herleiten. Namentlich bei der Ausschmückung innerer Räume mit Kunstgegenständen, bei der Anordnung von Bildern auf der Zimmerwand, bei der Aufstellung von Standbildern und Büsten u. dergl. muss man sorglich auf solche Täuschungen achten, wenn die beabsichtigte gute Wirkung erreicht werden soll. Wie prächtig wirkt das Göthestandbild im Berliner Thiergarten auf seinem von hohen Bäumen eng umgrenzten Platz; wie kleinlich und wirkungslos dagegen das Schillerdenkmal auf dem mächtigen Platze vor dem Schauspielhause! — Auch für den Landschafts- und Architekturphotographen ist dieser Gesichtspunkt von Wichtigkeit: er wird bei der Aufnahme des gewählten Motivs sorglich erwägen müssen, in wie weit das eigentliche Mittelstück des Bildes, sei es ein Bauwerk, ein Baum, eine Menschengruppe, ein Standbild u. s. w., eine freiere oder engere Umgebung fordert, um künstlerisch zur Geltung zu kommen.

Eine weitere in diese Gruppe von Augentäuschungen gehörige ist die folgende: Wenn zwei gleich grosse Quadrate, das eine durch senkrechte, das andere durch wagerechte Striche gefüllt wird, so erscheint das erstere in die Länge, das letztere in die Breite gezogen; weil nämlich durch die Strichtheilung bei jenem das Auge mehr auf die Höhenrichtung, bei diesem mehr auf die Querrichtung aufmerksam gemacht wird. Auch diese Erscheinung ist bei der Auswahl von Damenkleiderstoffen und bei deren Drapirung zu beachten: Ein Kleid mit Längsstreifen und Längsfalten lässt die Figur höher und schlanker, ein solches mit Querstreifen und Querfalten lässt dieselbe gedrückter erscheinen.

In der Baukunst findet sich diese Tendenz, die Längsrichtung oder die Höhenrichtung namentlich zu betonen, in zwei verschiedenen Baustilen klar ausgesprochen, in der hellenistischen und in der gothischen Bauweise. In jener bewundern wir die vornehme Lagerung der Flächen auf breitem Unterbau, mit ungebrochen durchgehenden Horizontalgesimsen, als den treffendsten Ausdruck der steinernen Last und unbeweglichen Ruhe. Im gothischen Stil hingegen sehen wir alle horizontalen Gliederungen so gut wie beseitigt, die starre Wand aufgelöst in zahllose Thürmchen, Fialen und Spitzen, ein gewichtsloses Aufstreben der Baumassen zum luftigen Himmel, als sollten sie immer noch höher und höher wachsen. — Wir sehen in jedem Falle das Schöne in seiner Art erreicht, stets aber durch ein absichtsvolles Hinleiten des Auges in die Horizontal- oder in die Vertikalrichtung. —

Für die Täuschungen bezüglich der Zahl und Bewegung von Gegenständen unserer Umgebung lassen sich täglich interessante Beläge finden; ich erinnere nur an die scheinbare Bewegung des Mondes oder hoher Kirchthürme, wenn Wolken vorüberziehen, an das scheinbare Auf- und Abschweben der Telegraphendrähte während der Eisenbahnfahrt, an die peinvolle Hexenschaukel im Passage-Panoptikum zu Berlin u. s. w. Diese Gruppe von Täuschungen kann hier ausser Betracht bleiben, da sie die bildende Kunst nicht alteriren.

Besonders auffallend sind unsere Trugschlüsse bei der Bildung von Anschauungen bezüglich der Grösse und Entfernung gesehener Gegenstände.

Wir beurtheilen die wirkliche Grösse eines Gegenstandes aus der gemeinschaftlichen Auffassung seiner Entfernung und der relativen Grösse seines von uns gesehenen Bildes. Wir halten den Gegenstand daher für grösser, wenn wir ihn entfernter, für kleiner, wenn wir ihn uns näher wähnen. Werden wir nun in diesen unseren Annahmen irre geleitet, so ergeben sich mancherlei interessante Trugbilder, die als perspektivische Täuschungen zu bezeichnen sind. Solcherlei Irrungen begegnen uns sehr häufig. So glauben wir z. B. manchmal, wenn ein kleines Insekt dicht vor unseren Augen vorbeifliegt, einen in der Ferne schwebenden Vogel gesehen zu haben. Unser Auge nämlich, nicht daran gewöhnt, einen Gegenstand in so unmittelbarer Nähe zu betrachten, denkt sich den vorbeifliegenden schwarzen Punkt weiter entfernt und sieht ihn, sofort die perspektivische Verkleinerung substituirend, für einen grossen Vogel an. — Wenn wir auf einem weiten und freien schneebedeckten Felde einem entfernt gelegenen Hause zuschreiten, so täuschen wir uns stets über dessen wirkliche Entfernung; da nämlich keinerlei Gegenstände zwischen uns und dem Hause vorhanden sind, an denen wir jene Entfernung abmessen könnten, so halten wir den Abstand immer für weit geringer, als er ist.

Da bei nahen Gegenständen die Unterschiede zwischen Licht und Schatten deutlich sind, während sie bei grösserer Entfernung mehr verschwimmen, so schliessen wir auch aus der Beleuchtungsweise auf

Entfernung und Grösse. Ferne Bergzüge erscheinen uns in der klaren durchsichtigen Abendluft weit näher und daher kleiner als in der dunstigen Mittagsbeleuchtung. Je mehr Lufttöne zwischen uns und den Bergen lagern, um so imposanter erscheinen uns diese. Der Gebirgsmaler weiss aus diesem Umstande für die Wirkung seines Gemäldes Nutzen zu ziehen und thut gut, diese Luftperspektive zu Gunsten des Bildes eher etwas zu übertreiben als zu vernachlässigen. Wir erkennen in dieser Erscheinung auch den Grund für die jedem Landschaftsphotographen bekannte Thatsache, dass ferne Gebirge auf dem photographischen Bilde stets weit unbedeutender und niedriger erscheinen als in der natürlichen Landschaft. Es fehlt eben in dem Bilde die farbige Luftperspektive, die zur richtigen Wirkung der Ferne unbedingt erforderlich ist! Einer effektvollen Wiedergabe der Natur wird man hier erst mit der farbigen Photographie ganz gerecht werden können.

Bei Gelegenheit nächtlicher Feuersbrünste werden wir stets bezüglich der Nähe der Brandstätte in unserem Urtheil getäuscht. Die grelle Beleuchtung der Umgebung des Feuers, verbunden mit der Unsichtbarkeit der zwischen uns und der Brandstätte gelegenen Gegenstände, lassen uns das Feuer weit näher erscheinen, als es wirklich ist.

Ein Kunstgebiet, in welchem die perspektivische Täuschung mit grossem Erfolg angewendet wird, ist das der Theaterkulissenmalerei, die heutzutage einen bewunderungswerthen Grad der Vollendung erreicht hat. Als Standpunkt des Beobachters für die Kulissenperspektive wird meistens der mittelste Platz im Fond des ersten Ranges im Theater angenommen; hier muss man also Platz nehmen, um die volle vom Künstler beabsichtigte Wirkung zu geniessen. Es geht hieraus auch hervor, wie schwierig für den Theatermaler die Manipulation des Kulissenmalens ist, denn er kann, da die herzustellende Kulisse wegen ihrer meist sehr bedeutenden Grösse auf dem Fussboden des Malersaals ausgebreitet werden muss, nicht auf den Standpunkt zurücktreten, für den die Wirkung derselben berechnet ist. Um ein richtiges Bild des darzustellenden Gegenstandes zu erhalten, wird zunächst eine perspektivisch genau konstruirte Zeichnung in kleinem Massstabe auf dem Reissbrett entworfen und sodann mittelst eines Quadratnetzes in gleichen Einzelverhältnissen auf die grosse Kulissenwand übertragen. Ein Verzeichnen bei der Formengebung ist somit bei korrekter Herstellung der Skizze (des sog. „Cartons“) ausgeschlossen. Die Hauptschwierigkeit liegt dann aber in der richtigen Farbengebung und Beleuchtung, und hierin zeigt sich die Meisterschaft des Künstlers, der, mit Zuhilfenahme eines Schlittens auf der Leinwand umherfahrend, den Pinsel führt und in der Lage sein muss, aus nächster Nähe die auf weite Entfernung berechnete Wirkung seines Kunstwerks sicher zu beurtheilen.

Im Hinblick auf diese grossen Schwierigkeiten, die der Theatermaler zu überwinden hat, ist die Anerkennung und Bewunderung, die seinen Werken im Vergleich zu denen des Staffeleimalers entgegengebracht wird, eine viel zu geringe. Beim Anblick eines gewöhnlichen, wenn auch nach den Gesetzen der Perspektive noch so vollendet gemalten Bildes wird die Täuschung niemals eine ganz vollständige sein können, weil wir durch die Umrahmung und durch die Aufhängung desselben auf der Zimmerwand immer wieder daran erinnert werden, dass wir nur ein Bild vor uns haben. Der Theatermaler hat in dieser Hinsicht mit seinen Werken viel mehr Erfolg; wir lassen uns im Theater gern in die von ihm gewollte Stimmung fortreissen.

Am vollkommensten jedoch ist die Augentäuschung zweifellos bei den sogenannten „Panoramagemälden“ erreicht. Der Beschauer wird hier durch nichts mehr daran erinnert, nur einer bemalten Leinwand gegenüberzustehen; er schaut von einer gänzlich unbeleuchteten Plattform rings um sich in die von oben her verdeckt, aber grell beleuchtete Landschaft, deren plastischer Eindruck meist noch durch körperliche Vordergrundgegenstände erhöht wird, die den unmerklichen Uebergang von der Plastik zur Malerei vermitteln — ein Hilfsmittel übrigens, das schon in der Zeit der Spätrenaissance bei Wand- und Deckengemälden italienischer Kirchen vielfach angewendet worden ist.

In einer der Theatermalerei sehr verwandten Manier pflegten die Architekten des untergegangenen Pompeji die Wände ihrer Wohnhäuser auszuzieren: Gemalte luftige Fernsichten, reich verzierte perspektivisch gemalte Bogengänge, in die man zwischen zierlichen, die Decke des Raumes tragenden Säulchen und Pfeilern hindurchblickte, waren sehr beliebt. Der Künstler benahm so durch perspektivische



Motiv aus Rapallo

Täuschung dem Raum den Eindruck des Geschlossenen, Beengten, und schuf dieserart den in Wirklichkeit rings umschlossenen Raum zu einer weit geöffneten Halle, zu einer Plattform mit weiter köstlicher Fernsicht um, wobei ihm die damals unter Italiens vorwiegend blauem Himmel sehr angebrachte Lichtgebung des Raumes durch ein offenes mittleres Oberlicht für die möglichst natürliche und reichliche Beleuchtung dieser Wandmalereien sehr zu statten kam. — Wie gern die Baumeister der italienischen Renaissançe ähnliche Hilfsmittel anwendeten, um die weiträumige Wirkung ihrer Wohnhäuser zu erhöhen, beweist z. B. ein Spaziergang durch die Strassen von Bologna. Allerwegen sieht man dort durch die mit Gitter verschlossenen Palastportale hindurch in weite Hallen und endlos scheinende Bogengänge, die hinten in einen köstlichen weiten Garten mit Springbrunnenanlagen endigen. Geht man der schönen Perspektive aber näher zu Leibe, so entdeckt man gar bald, dass alle die Bogengänge und Gartendurchblicke auf der hinteren Abschlusswand des oft nur eng begrenzten Corridors meisterhaft aufgemalt sind! — Aber noch weit feinerer Mittel, als es solche Kulisseneffekte sind, haben sich die Architekten zu allen Zeiten gern und mit Erfolg bedient, um eine perspektivische Scheinvergrösserung ihrer Bauwerke im Aeusseren und Inneren zu erreichen. — Die horizontalen Gesimse der Prosceniumswände in grösseren Theatern werden gern nach der Bühne hin fallend, nicht horizontal, konstruirt, um solcherart eine Scheinvertiefung des Raumes zu erzielen und auf die perspektivischen Horizontallinien der Bühnendekoration vorzubereiten. — Bei Kuppelkirchen wird der sog. „Tambour", d. i. der die Kuppelwölbung tragende zylindrische Aufbau, weniger aus statischen, als aus ästhetischen Gründen, häufig nach oben verjüngt, weil so der Kuppelraum, vom Inneren der Kirche gesehen, aus den vorher erörterten Gründen einen wesentlich höheren Eindruck macht (z. B. bei der Paulskirche in London). — Bei dem vor einigen Jahren stattgehabten Umbau der Dreifaltigkeitskirche in Berlin ist ein ähnliches optisches Kunststückchen zu Gunsten der inneren Raum-

wirkung durchgeführt worden. Wer vom Inneren der Kirche in die Kuppel hinaufschaut, glaubt nämlich hier eine hochsteigende Halbkugelwölbung vor sich zu sehen; es ist aber in Wirklichkeit nur eine niedrige Flachkuppel. Der Architekt hat die gelungene Täuschung dadurch zu erzielen gewusst, dass er die auf das flache Gewölbe aufgemalten Kuppelkassetten nach dem Halbkreis konstruirte, und die so erhaltenen Verkürzungen gewissenhaft auf die Flachkuppel übertrug. — So überraschend der Effekt dieses Kunststückchens ist, so ist es doch nicht neu. Bei vielen Kirchen des italienischen Spätrenaissançe- und Barockstils finden sich diese und ähnliche Hilfsmittel in nicht minder geistvoller Weise durchgeführt. — Bei der Siegessäule auf dem Königsplatz in Berlin ist eine künstlich verstärkte Wirkung der Höhe des Denkmals dadurch erreicht worden, dass man bei den die Säule umgürtenden Kanonenrohren nach oben hin kleinere Rohre als in den unteren Reihen verwendet hat; es ist so für das Auge, das die Kanonenrohre alle gleich gross annimmt, eine scheinbar grössere Verkürzung nach oben zu, und somit der Eindruck grösserer Höhe erreicht worden. Im argen Widerspruch zu dieser perspektivischen Finesse steht freilich die viel zu kolossal gerathene Borussia an der Spitze des Denkmals. — Vermuthlich aus demselben optischen Grunde sind bei vielen italienischen Palastbauten, deren einzelne Stockwerke durch Säulenstellungen geziert sind, nach oben hin kleinere Säulen verwendet worden.

Auch bei Strassen- und Platzanlagen kann durch eine verstärkte perspektivische Wirkung der Eindruck der Grossartigkeit bedeutend erhöht werden. Beim Markusplatz in Venedig z. B. sind es die konvergirenden langen Fronten der alten und neuen Prokuratien, welche eine bedeutende Scheinvertiefung des Platzes hervorbringen, wenn man ihn von der Markuskirche her betrachtet, dadurch nämlich, dass man von diesem Standpunkt die architektonischen Einzelheiten der Längsfronten des Platzes vermöge ihrer nach innen zulaufenden Richtung, wenn auch stark verkürzt, auf einen Blick übersehen kann; die Grossartigkeit des Platzbildes ist dadurch wesentlich gesteigert.

Bei der Platzanlage vor der Peterskirche in Rom ist, wie Fr. Thiersch sehr überzeugend nachgewiesen hat*), durch Vernachlässigung dieses Effekts leider ein grosser Verstoss gemacht worden. Jedem, der zum ersten Mal, von der Engelsburg kommend, den Platz betritt, um mit gespannten Blicken das Riesenwerk der Peterskirche zum ersten Mal auf sich wirken zu lassen, bleibt die schmerzliche Enttäuschung nicht erspart, dass ihm die „grösste Kirche der Welt“ gar nicht so riesengross erscheint, ja dass sie sich sogar recht unbedeutend präsentirt! Erst wenn man näher tretend gewahr wird, wie die Menschen gleich Ameisen unter den Riesendimensionen der Säulen verschwinden, und gar erst, wenn man hineingetreten ist in den himmelanstrebenden Dom, wird man sich seiner abnormen Grösse bewusst! Die geschilderte Enttäuschung des ersten Anblicks hängt mit einer perspektivischen Irrung zusammen, die durch die Stellung der den Petersplatz umgebenden Säulenhallen hervorgerufen ist. Die Seitenfronten dieser Hallen gehen nämlich nach der Kirche zu auseinander, und diese Stellung bringt naturgemäss eine entgegengesetzte Wirkung hervor wie die der Prokuratien am Markusplatz: der perspektivische Effekt der seitlichen Hallenfronten geht für das Auge des vor dem Platz stehenden Beschauers gänzlich verloren, er denkt sich die Kirche daher aus den früher dargelegten Gründen viel näher und mithin weit kleiner, als sie wirklich ist.

Aus diesen Erörterungen ist für den, der sich mit der künstlerischen Aufnahme von Architekturwerken beschäftigt, Nutzen zu ziehen. Er wird bei der Wahl des Standpunktes für seine Aufnahme sehr vorsichtig verfahren und in jedem Falle erst sorglich erwägen müssen, ob nicht etwa bei der Stellung des aufzunehmenden Bauwerks zu seiner Umgebung solche vom Architekten beabsichtigte Effekte zum Zweck der Steigerung des monumentalen Eindrucks vorhanden sind, die für die günstigste Auffassung des Bildes ausgenutzt werden müssen, beziehungsweise, ob nicht etwa in dieser Hinsicht fehlerhafte Bauanlagen (wie bei der Peterskirche jene Hallen) vorhanden sind, deren schlimme Einwirkung auf die Erscheinung des Gesammtbildes durch eine geschickte Wahl des Standpunkts zu umgehen sein würde. So wäre es z. B. dem, der den Platz mit der Peterskirche in Rom aufnehmen will, nicht anzurathen, sich in der Mittelachse des Platzes aufzustellen; er wird, um die fehlerhafte Wirkung der Hallen unschädlich zu machen, sich ganz zur Seite begeben müssen.

---

*) Fr. Thiersch: „Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur.“ Zeitschrift für Bauwesen, 1873.



Frau Min. Lessing Berlin

Studien-Kopf

Bei der Aufnahme freistehender hochragender Bauwerke, wie Kirchen und Kathedralen, wird deren mächtige Wirkung wesentlich gesteigert werden können, wenn niedrig bleibende Gebäude der weiteren Umgebung, auch wenn dieselben in keinerlei architektonischer Beziehung zu dem Baudenkmal stehen, auf dem Bilde mit zur Erscheinung gelangen.

Durch den bewussten oder unbewussten Vergleich dieser untergeordneten Bauten der Umgebung mit dem Hauptwerk wird dessen massstabliche Wirkung bedeutend gehoben. In dieser Thatsache liegt auch der Grund, warum die neuerdings so beliebt gewordenen „Freilegungen" alter Kathedralkirchen (wie z. B. des Kölner Domes) durchaus zu Ungunsten der Gesammterscheinung derselben ausfallen. Man sollte den Kirchen ihre hergebrachte enge Umbauung soweit als irgend thunlich belassen!

Auch bei der Aufnahme von Innenräumen kann durch sorgliche Beachtung etwaiger vom Architekten beabsichtigt oder nicht beabsichtigt gewesener perspektivischer Wirkungssteigerungen für die Wahl des Standpunktes Vortheil gezogen werden.

Die mittelalterlichen Baukünstler haben dergleichen Effekte bei der Raumgestaltung nicht verschmäht. Der Fussboden in mittelalterlichen Kirchen ist nicht selten nach dem Chor hin allmälig ansteigend angelegt, zweifellos in der Absicht, die perspektivische Raumwirkung für den durch das Westportal Eintretenden zu erhöhen; auf die natürlichste Weise ist dieser Effekt in den Fällen erreicht worden, in denen das Terrain, auf dem die Kirche steht, nach Osten zu sanft ansteigt und diese Ansteigung dann für den inneren Kirchenfussboden beibehalten worden ist.

In niedrigeren gewölbten Sälen bei Bauanlagen aus mittelalterlicher und späterer Zeit findet man ab und zu die Ansatzpunkte der einzelnen Gewölbe (die sog. „Gewölbekämpfer") nicht in gleicher Höhe, sondern von der Eintrittsseite aus nach dem anderen Ende des Raumes zu fallend angeordnet. Man darf wohl vermuthen, dass auch dies eine bewusste Finesse des Baukünstlers war, um die perspektivischen Linien für das Auge zu verstärken.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Photograph in allen solchen Fällen für die Wiedergabe auch den Standort einnehmen muss, für den solche Effekte berechnet sind.

Es bleibt schliesslich noch einer Gruppe von optischen Täuschungen Erwähnung zu thun, die auf die Wirkung der Linienführung und der Proportionen eines Bauwerks von Einfluss sind. Die optischen Erscheinungen dieser Art sind sehr viel feinerer und mehr discreter Art als die vorbesprochenen, sie werden daher bei einem Bauwerk um so mehr in die Erscheinung treten, je feiner und gebundener der Baustil desselben ist. Es liegt darum nahe, dass wir bei den Bauwerken der alten Hellenen, bei denen die strengste Gebundenheit an die Gesetze der Harmonie und Proportion obwaltete, die geniale Ueberwindung jener das ästhetische Feingefühl des Beschauers verletzenden optischen Erscheinungen am dankbarsten studiren. Es ist erstaunlich, in wie überaus geistreicher Weise der hellenische Architekt bei seinen Tempelbauten zur Unschädlichmachung jener Störungen Kunstmittelchen anwandte, die in ihrer ganzen Bedeutung zu entdecken hochbegabten Forschern erst nach Jahrhunderten gelungen ist. Thiersch beschäftigt sich mit der Besprechung dieser an den griechischen Tempelbauten erst neuerdings nachgewiesenen optischen „Korrektiv-Maassregeln" in seinem von mir schon angeführten Aufsatz ausführlich; ich darf daher auf dessen Arbeit verweisen und mich hier nur mit Andeutungen begnügen.

Die Spezialforschung hat festgestellt, dass alle diejenigen Theile des dorischen Tempels, die in früheren Zeiten als lothrecht, horizontal oder gradlinig vorausgesetzt wurden, sanfte Abweichungen von diesen Richtungen und für das Auge des Beschauers unmerkliche Krümmungen aufweisen: die Säulen der Tempelvorhalle stehen nicht genau lothrecht, sondern nach innen, nach der Tempelwand zu, geneigt; die Säulenschäfte sind nicht zylindrisch, sondern mit einer mehr oder weniger kräftigen Schwellung versehen; die horizontalen Linien des Tempelunterbaues und des Gewölbes endlich zeigen von ihren Mitten nach den Enden zu einen schwachen Abfall von der horizontalen Richtung.

Allen diesen wohlüberlegten Finessen, die erklärlicher Weise die Arbeit des Steinmetzen in hohem Grade erschweren mussten, liegt die Korrektur optischer Täuschungen zu Grunde, die bei der Betrachtung gradliniger Architekturglieder auftreten.

Zur Schiefstellung der Säulen, so folgert Thiersch, hat sich der feinfühlige griechische Architekt durch deren Verjüngung genöthigt gefühlt.

Betrachten wir nämlich eine nach oben zu verjüngte, dicht vor die Wand gestellte Säule, so haben wir in der Seitenansicht, eben durch diese Verjüngung, den Eindruck, als ob sich die Säule nach oben zu von der Wand entferne, und diesen falschen Eindruck hat der Architekt durch die Schiefstellung der Säule unschädlich machen wollen. Dass durch eine solche Korrektur der Eindruck des Lothrechtstehens vollkommen erreicht wurde, beweist der Umstand, dass die Schiefstellung der Säulen erst 1829 von dem Engländer Donaldson entdeckt und bis dahin von Niemanden beobachtet worden ist. Uebrigens liegt der Verjüngung der Säule auch der Zweck einer perspektivischen Scheinwirkung zu Grunde; unser Auge ist nämlich geneigt, die Verjüngung nach oben für eine Folge der perspektivischen Verkürzung und daher die Säule für höher zu halten, als sie wirklich ist.

Auch die Längsfurchung (die sog. „Kannelirung") des Säulenschafts verhilft dazu, diesen schlanker erscheinen zu lassen, nach dem Prinzip des oben erwähnten Quadrats mit Längsstreifentheilung.

Die Schwellung des Säulenschaftes ergab sich als eine Korrektur der störenden Täuschung, welche ein kannelirter absolut gradliniger Säulenschaft auf unser Auge ausübt: eine solche Säule scheint uns zu dünn, ja in der Mitte geradezu eingeknickt. (Bei den die Nationalgalerie in Berlin umgebenden Säulenhallen sind einige Säulen verwendet, bei denen die Schwellung des Schafts ausser Acht gelassen worden ist; hier kann man die störende Erscheinung deutlich wahrnehmen.)

Die Krümmung der horizontalen Linien des Stufenunterbaues und des Gebälkes ist die wunderbarste aller Finessen des dorischen Tempelbaues. Diese Krümmungen, „Kurvaturen" genannt, wurden zuerst 1838 vom Architekten Hoffer nachgewiesen, und zwar am Parthenon, dem Athenetempel auf der Akropolis zu Athen. Ueber die Bedeutung der Kurvaturen sind zwischen den Fachgelehrten heftige Federkämpfe ausgefochten worden. Auf der einen Seite stehen Hoffer, Penrose, Julius Braun, Thiersch, Hauck und Andere, die für die beabsichtigte und wohlüberlegte Herstellung dieser Krümmungen, zum Zweck der Korrektur optischer Scheinwirkungen, eintraten. Ihnen gegenüber stehen die Meinungen anderer gewiegter Kenner der griechischen Bauweise, wie Bötticher und Durm, die die Kurvaturen lediglich als eine Folge des durch wiederholte Erdbeben und Erdsenkungen eingetretenen Nachgebens der Fundamentsohle erklärten. Wägt man die Gründe beider Parteien gegeneinander ab, so will es scheinen, als ob die erstgenanten Gelehrten im Recht bleiben sollten. Warum sollten die alten griechischen Baumeister, deren feinsinniges Gefühl für optische Erscheinungen genugsam nachgewiesen ist, nicht auch mit der absichtlichen Einführung der Kurvaturen einem ästhetischen Zwange gefolgt sein. Auf alle die Begründungen, die von den einzelnen Verfechtern dieser Anschauung ausgeführt werden, näher einzugehen, ist hier nicht der Raum. Von besonderem Interesse und am meisten überzeugend erscheint die von Hauck (Berlin) aufgestellte Theorie*). Derselbe leitet aus dem Umstande, dass sich die Kurvaturen wunderbarer Weise nur bei dorischen Tempelbauten vorfinden, seine Erklärung für die Gründe ab, die den griechischen Architekten bewogen haben, die Kurvaturen einzuführen. Bei allen dorischen Tempeln nämlich sind die Säulen nicht in gleichen Abständen von einander, sondern die an den Enden der Front stehenden bedeutend enger zusammenstehend als die mittleren (eine Nothwendigkeit, die sich aus der gleichmässigen Eintheilung der sog. „Triglyphen" über den Säulen ergab). Diese Engerstellung der Ecksäulen bewirkt eine künstlich verstärkte perspektivische Zusammenschiebung der Säulen für den vor der Mitte der Front stehenden Beschauer. Und diese perspektivische Zusammenschiebung der Längsausdehnung habe, meint der genannte Gelehrte, nothgedrungener Massen auch zu einer künstlichen Verstärkung des perspektivischen Abfallens der Horizontallinie des Gebälks nach den Enden der Front zu, also zur künstlichen Bogenlinie, geführt. Diese Erklärung scheint schon deshalb am meisten für sich zu haben, weil bei den jonischen und korintischen Tempelbauten, bei denen die engere Zusammenschiebung der Endsäulen wegen des Wegfalls der Triglyphen nicht mehr nothwendig war, auch die Durchbiegung der Gebälklinie, die Kurvatur, sich nirgends mehr vorfindet.

*) G. Hauck: „Ueber die horizontalen Kurvaturen an dorischen Tempelbauten." Zeitschrift für Bauwesen. 1884.

Genug — die vorstehenden Ausführungen sollen keineswegs das weite Gebiet ihres Themas erschöpfen; sie beabsichtigen nur, für die Erweiterung des Stoffes zu diesem wichtigen und interessanten Kapitel der optischen Täuschungen und ihres Einflusses auf die Gestaltungen der bildenden Kunst Anregung zu geben.

Und wenn unser Auge, wie ich darzuthun versucht habe, bei der Anschauung von Kunstwerken vielfach erst durch mancherlei Täuschungen hindurch zum ästhetischen Genusse gelangt, so wollen wir hierfür gern in der allgemeinen Wahrheit Trost suchen:

„Mundus vult decipi!"

Walther Körber

Königl. Landbauinspektor.



Hildegard Lehnert, Berlin.

Blumen-Studie.



Maurice Bucquet Medaillon.

DER PHOTO-CLUB IN PARIS.

ALLJÄHRLICH im Mai eröffnet der Photo-Club zu Paris die Pforten eines Salons für künstlerische Photographie, und wenn wir in diesem Heft mit wenigen Ausnahmen einige der hervorragendsten Bilder von Mitgliedern des Photo-Clubs der diesjährigen Ausstellung bringen, so können diese wenigen Bilder selbstverständlich nicht im Stande sein, einen Ueberblick über das Wesen und die Reichhaltigkeit derselben zu geben, aber wir waren wenigstens bemüht, diejenigen Werke französischer Künstler auszuwählen, die nicht nur charakteristisch für die französische Schule sind, sondern die auch die Fortschritte beurtheilen lassen, welche die Kunst in der Photographie in Frankreich gemacht hat.

Wie wir es auch in dem Programm unserer Zeitschrift ausgedrückt, wenden wir uns an die hervorragendsten Vereine des In- und Auslandes, um durch unsere „Kunst in der Photographie“ einen Ueberblick über die Leistungsfähigkeit der photographischen Kunst in allen in Betracht kommenden Ländern zu geben.

Diese Blätter seien diesmal dem Photo-Club gewidmet, der in Frankreich die Initiative gab, das rein Künstlerische in der Photographie zu der hohen Bedeutung zu erheben, die sie heute im Kunstleben überhaupt einnimmt.

In dem Geburtsland eines Daguerre, eines Nièpce, der unbestrittenen Erfinder der Photographie, hatte man sich Jahrzehnte hindurch vollständig in den Gedanken hineingelebt, dass die Photographie ein Arbeitsfeld für Gelehrte und Chemiker sei, mit Kunst aber nichts zu thun habe, und auch die Künstler verhielten sich ja vollständig ablehnend gegen die künstlerische Seite der Photographie, der sie nichts weiter zugestanden, als die mehr oder weniger geschickte Ausnutzung eines mechanischen Vorgangs.

Dass man einen künstlerischen Gedanken durch einen Apparat, der ein Meisterstück der Physik und der Technik war, zum Ausdruck bringen könne, das hielt man für ganz ausgeschlossen.

Man zog gewissermassen um die Photographie und um die Photographen einen eng begrenzten Kreis, und durch ein „Bis hierher und nicht weiter“ zeichnete man ihnen ihre Thätigkeit vor.

So kam es denn, dass ungeachtet der vergeblichen Anstrengungen mancher Künstler, welche Pinsel und Meissel mit der Dunkelkammer vertauschten, die Photographie als Kunst nur auf dem Papier bestand.

Und dennoch, wie sollte man nicht manche Aufnahmen des Bildhauers Salomon bewundern, Bilder, die Künstler wie Crooks wohl erreichen, aber nicht übertreffen können.

Auch Andere, wie z. B. Nadar, hatten zu ihrer Zeit auf die Vortheile der Photographie für Wiedergabe des menschlichen Körpers aufmerksam gemacht, indem man nach derartigen Photographien die Beleuchtung und Stellung des Modells studieren könne, aber die genannten Künstler, und vor Allem der Letzte, machten, verleitet durch die pekuniären Vortheile, aus ihrer Kunst sehr bald ein Gewerbe, und so kam es denn, dass sie viele Nachahmer fanden, die ihrer Kundschaft Portraits ohne jeden Charakter, die auch nicht das Geringste mit der Kunst zu thun hatten, lieferten.

Es bedurfte daher einer ganz uneigennützigen Initiative, um die Photographie als Kunst in neue Bahnen zu lenken.

Wie überall auf photographischem Gebiet so waren es auch in Frankreich die Amateure, die sich an die Spitze einer Bewegung stellten, welche auf jeder Ausstellung des Photo-Club erneut zum Ausdruck kommt.

Die Fortschritte der Photographie gestatteten es, die chemischen Vorgänge auf das geringste Maass zu beschränken, und dadurch erhielten die Amateure, namentlich aber diejenigen, die ihrer Liebhaberei grosse Opfer an Zeit und an Geld darbringen konnten, die Möglichkeit, auf dem Gebiete ihrer Kunst zu schalten und zu walten, wie sie es wollten, und zwar war es zuerst das ganze grosse Gebiet der Landschaftsphotographie, auf welches die Amateure ihre Thätigkeit erstreckten.

Die ersten Bilder dieser Art, so wenig dieselben auch heute nach unserem Geschmack sein dürften, legten doch schon deutlich Zeugniss ab, dass die Amateure eine ganz andere Auffassung des aufzunehmenden Gegenstandes hatten und haben mussten, als der Berufs-Photograph, dem es ja in erster Linie darum zu thun ist, leicht verkäufliche Objekte zu photographiren, ohne Rücksicht auf die künstlerische Auswahl des Gegenstandes.

Aber diese vorläufig noch ganz vereinzelten und individuellen Fälle von Amateur-Arbeiten reichten nicht aus, um die Photographie in künstlerische Bahnen zu lenken.

Es war hierzu nöthig, die Kräfte, die sich in solcher Arbeit zersplitterten, zu sammeln, und so bildeten sich dann verschiedene Vereine, die den Zweck hatten, diese Kräfte zu konzentriren und den Mitgliedern die zu erstrebenden Ziele vor Augen zu führen.

So entstand auch der Photo-Club in Paris, der sich ebenfalls dieses hohe Ziel gesetzt hatte.

Da es an wissenschaftlichen Anstalten fehlte, wo die Mitglieder ihren photographischen Arbeiten obliegen konnten, fassten einige besonders energische Männer und unter ihnen namentlich der gegenwärtige Präsident des Photo-Club, Herr Maurice Bucquet, den Entschluss, den Mitgliedern ein gut eingerichtetes Atelier und ein Laboratorium zur Verfügung zu stellen.

Wenn auch einige Freunde die Bestrebungen des Clubs unterstützten, so drohte das ganze Unternehmen an fast unüberwindlichen Schwierigkeiten wieder zu Grunde zu gehen, wenn nicht wiederum Maurice Bucquet und der thatkräftige General-Sekretair des Photo-Club Paul Bourgeois mit ihrem ganzen Feuereifer und unter Aufopferung ihrer Zeit und ihres Wissens ihre vollen Kräfte eingesetzt hätten. Ihrer energischen Führung allein ist es zu danken, dass sich der Photo-Club nach und nach nicht nur die geistige, sondern auch die finanzielle Stellung verschafft hat, die es ihm heute möglich macht, auf eigenem Grund und Boden ein Club-Haus zu bauen, das mit seinen praktischen Einrichtungen, in denen die neusten technischen Erfahrungen auf dem ganzen Gebiete der Photographie verwerthet sind, in nicht allzu langer Zeit die Mitglieder zu weiterer fruchtbringender Thätigkeit in sich vereinen wird.

Es würde zu weit führen, wollten wir Namen nennen, die sich um die Bestrebungen des Clubs verdient gemacht haben. Die vornehmsten und reichsten Namen der französischen Aristokratie, die zugleich das geistige Frankreich in hervorragender Weise vertreten, wie Prinz Roland Bonaparte, der Herzog von Chartres figuriren in den Listen des Clubs, daneben eine Anzahl Damen, den ersten Gesellschaftsklassen angehörend, welche die Sitzungen ebenso eifrig besuchen und denselben ein ganz besonderes Relief geben.

Neben seinen künstlerischen Bestrebungen hat es aber auch der Photo-Club nie vergessen, dass die Wiege der Photographie auf dem Boden der Wissenschaft gestanden, und daher finden wir auch in

ihm Männer, die weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt sind; wir dürfen ja nur den Namen des Ehrenpräsidenten Lippmann nennen, dem es zum ersten Male gelang, das Spectrum in natürlichen Farben aufzunehmen.

Gegenwärtig setzt sich der Vorstand des Photo-Club aus folgenden Herren zusammen: Maurice Bucquet, Emmanuel Mathieu, Paul Bourgeois, Henri Guérin, Achille Darnis, Robert Demachy, Maurice Binder, Maurice Brémard, Paul Gers, C. Puyo, Paul Naudot und André Coutain.



Maurice Bucquet

Ein Künstler.

Ihre Namen, ihre uneigennützige und nie erlahmende Thätigkeit und ihre persönlichen Leistungen auf dem Gebiete der künstlerischen Photopraphie, wie daneben die der Gelehrten Berget, Chef des Lippmann'schen Laboratoriums an der Sorbonne, und Deslandres vom Observatorium in Paris, der Herren Londe und Vidal geben der Gesellschaft den Charakter, den sie von Anfang an angestrebt hat.

Auf dieser soliden Grundlage und mit Unterstützung der ersten Vertreter Frankreichs auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Photographie baute sich der Photo-Club auf; denn er ging von der Voraussetzung aus, dass, bevor der Photograph ein Künstler wird, er das Instrument, mit welchem er

arbeitet, vollständig beherrschen muss, und das ist nur auf Grund einer guten wissenschaftlichen Basis möglich.

Nur um diesen Preis wird der Misserfolg vermieden, wenn ein Jeder, der sich ernstlich mit der Photographie beschäftigt, die technischen Schwierigkeiten zu besiegen versteht; das gilt von dem Einzelnen, das gilt auch von einem Verein, und so konnte sich endlich auch der Photo-Club an die lockendste Aufgabe seiner Bestrebungen heranwagen, auf der Basis der wissenschaftlichen Photographie die künstlerische aufzubauen und zu pflegen.

Die geistige Armuth, welche die photopraphischen Ausstellungen aufdeckten, sah man sehr bald, das Wort allein konnte da nichts nützen. Es bedurfte Beispiele, die den künstlerischen Werth des Instruments zum Bewustsein brachten, und zu diesem Zweck schuf der Club jene schöne alljährlich nach dem Salon erscheinende Publikation.

Eine schwierige Aufgabe stand bevor, eine Aufgabe, die auch heute noch zu keiner vollständigen Lösung geführt hat.



Paul Nadot

In der Vorstadt von Granada.

Man sah voraus, die Opposition würde von allen Seiten kommen, man hörte schon den Sarkasmus der Künstler, die, mit Recht stolz auf die Erzeugnisse der Malerei und der Bildhauerei, sich nicht einen Augenblick auf einen Vergleich einlassen wollten zwischen Werken, die ihrem Geiste entsprungen, durch die Kunstfertigkeit ihrer Hände in die Wirklichkeit übergegangen, und dem Resultat eines maschinellen Vorgangs — dem der Photographie.

Der kritische Vergleich konnte ja nur zu Ungunsten der letzteren ausfallen, wenn man die photographischen Resultate sah, die bisher ausgestellt waren, wo es wirklich schwer war, auch nur einen Versuch von Composition zu entdecken, auch nur den schwächsten Versuch, die Natur zu interpretiren.

Aber es war nicht nur die Opposition der Künstler zu befürchten, diese vielleicht noch am wenigsten; denn bei ihrer Aufrichtigkeit mussten wohl gerade sie sich dazu hinreissen lassen, die modernen Werke der künstlerischen Photographie anzuerkennen.

Das grosse Publikum war viel schwerer zu erobern, das durch diese neuesten Ausstellungen künstlerischer Photographien geradezu in Verwirrung gebracht wurde und das, ohne sich auf eine nähere

Erklärung seines Urtheils einzulassen, ganz einfach sagte: „Das sind ja gar keine Photographien, die man uns hier zeigt. Wir wissen wohl, was eine gute Photographie ist. Das was man uns hier vorführt, ist das Resultat einer oft recht ungeschickten Retouche, von Künstlern ausgeführt, die auf dem halben Wege zum Erfolge stecken geblieben sind. Das Objectiv allein kann keine Werke liefern, die uns überraschen und zur Bewunderung hinreissen. Wir sind gekommen, um gute Photographien zu sehen, nicht aber Bilder, die wie Kohlezeichnungen aussehen oder schlechte Stiche imitiren, denen aber jeder kräftige Strich fehlt, die ihnen nur der mit geschickter Hand geführte Grabstichel geben kann."

Aber auch das war noch nicht die geringste Gefahr, diese war vielmehr in der Bequemlichkeit vieler Amateure selbst zu suchen, die, mit ihren bisher erhaltenen und von ihren Freunden bewunderten Leistungen zufrieden, ihre alte angelernte Technik weiter ausüben wollten, kurz, die vor jeder Arbeit und jedem ernsten Vorstudium zurückschreckten.

Und so kam es denn auch, dass das Wort „Photographien" für alle Welt gleichbedeutend wurde mit recht scharfen und sauberen Bildern, die mit aller Sorgfalt hergestellt und unter der Satinir-Maschine ihre letzte glänzende Weihe erhalten hatten.

Trotz aller der hier angegebenen Hindernisse schreckten die Mitglieder des Photo-Club vor der noch zu lösenden Aufgabe nicht zurück.

Sie selbst hatten schon Resultate auf dem Gebiete der künstlerischen Photographie erzielt, und sie zögerten nicht, dieselben im Jahre 1894 in einer internationalen Ausstellung für künstlerische Photographie der Oeffentlichkeit zu zeigen.

Vollkommen orientirt über die künstlerische Bewegung in der Photographie, waren sie sich ganz klar, dass ihre Leistungen durch das Ausland in den Schatten gestellt werden würden, aber sie gingen muthig einer nationalen Schlappe entgegen, aus der sie ihre späteren Siege herzuleiten hofften.

Eine geschickt aus Malern und Bildhauern zusammengesetzte Jury kargte nicht mit Lob über die Werke des Auslandes, welche ihr zur Beurtheilung vorgelegt wurden, aber sie zögerten auch nicht, Werke französischer Amateure trotz ihrer Minderwerthigkeit in grosser Anzahl zuzulassen, wenn sie in denselben eine künstlerische Veranlagung entdeckten.

Es war dieses ein ganz geschickter Schachzug der Jury; denn in den nun folgenden Ausstellungen, die sich von Jahr zu Jahr wiederholten, traten die Fortschritte derjenigen deutlich hervor, deren Erstlingswerke vorläufig nur etwas Gutes versprochen hatten.

Die Amateur-Photographen hatten einsehen gelernt, dass auch sie Kunstwerke liefern können, aber nur immer unter der Bedingung einer künstlerischen Beanlagung, die durch ernstes Studium wohl ausgebildet werden kann, die aber doch ein Geschenk der Natur sein muss. Das hat auch C. Puyo in seinem Vorwort zu dem diesjährigen Katalog des Salons wiederholt zum Ausdruck gebracht. Er hat darin nachgewiesen, dass die künstlerische Photographie sich so entwickeln musste und in ganz bestimmte Bahnen gedrängt wurde, indem die Amateure bestrebt waren, sich immer mehr und mehr von dem Negativ loszulösen, indem sie dasselbe nur als Unterlage benutzten, ein Kunstwerk zu schaffen. Das gewonnene Bild war nicht mehr eine Copie des Negativs, sondern eine geistreiche Interpretation desselben, unter Anwendung und Verwerthung aller der Photographie heute zu Gebote stehenden technischen Hilfsmittel.

Der Photo-Club trug sich nie mit der Absicht, jeden Besitzer eines Photo-Jumelles oder eines Detectiv-Apparates zu einem Künstler machen zu wollen, aber er predigt ihm, dass ein jeder Amateur seine vorhandene künstlerische Begabung durch den Apparat zum Ausdruck bringen könne.

Die grosse Menge war anfänglich überrascht von dem Resultat dieser Bestrebungen, aber der Zulauf, den die photographischen Ausstellungen hatten, gab die Weihe, und selbst diejenigen, die bisher eine vorgefasste Meinung gegen die künstlerische Photographie hatten, sahen endlich ein, dass sie der Photographie einen Platz unter den graphischen Künsten geben mussten. So kam es, dass wir auf der diesjährigen Ausstellung des Photo-Club Werke französischer Amateure sahen, deren künstlerischer Charakter nicht zu bestreiten war.

Wie in Oesterreich es der Camera-Club war, von dem die künstlerische Bewegung ausging, so war es in Frankreich der Photo-Club, der denselben hohen Zielen entgegenstrebte.

Mögen ihre Erfolge die Vorurtheile immer mehr und mehr besiegen helfen, und mögen derartige Ausstellungen stets der vornehmste Sammelpunkt wahrer künstlerischer Bestrebungen bleiben.

F. G.



Maurice Bremard.

Mandolinata.



Graf Tyszkiewicz.

Portrait-Studie.



Gustav Vandale.

Fischerboote auf See.

DIE „ASSOCIATION BELGE DE PHOTOGRAPHIE“.

DIE „Association belge de Photographie“ hat sich in Deutschland hauptsächlich erst gelegentlich der internationalen Ausstellung für Amateurphotographie zu Berlin im Jahre 1896 bekannt gemacht. Sie ist aber eine der älteren europäischen Vereine, da sie, am 17. Mai 1874 gegründet, im nächsten Jahr das fünfundzwanzigste Jahr ihres Bestehens zu feiern gedenkt.

Unter den Begründern der Vereinigung sehen wir verschiedene hervorragende Persönlichkeiten der photographischen Welt, z. B. die Herren G. de Vylder und Leonce Rommelaere (beide heute bereits verstorben), welche die photographische Wissenschaft in Belgien zu grosser Blüthe brachten und gleich in den ersten Monaten des Bestehens der Gesellschaft die herzlichsten Beziehungen zu den hervorragenden Persönlichkeiten der Photographie im Ausland schufen.

Wenn die Gründer unserer Gesellschaft auch insbesondere die Wissenschaft repräsentirten, so haben sie desshalb doch nicht die künstlerische Seite der Photographie aus den Augen verloren, und schon von Beginn an zeigten sie, dass das hauptsächliche Ziel der Gesellschaft vor allen Dingen sein müsse, die Photographie zu einer Kunst zu erheben. Es war nöthig, vermittelst Ausstellungen und Veröffentlichung einer illustrirten Zeitschrift die künstlerische Photographie, damals noch in ihrer Kindheit, zu fördern. Es galt, durch alle Mittel, die einer energisch vorwärts strebenden Gesellschaft zur Verfügung standen, zu beweisen, dass ein Künstler in der Lage sei, Zeugniss guten Geschmacks und künstlerischen Gefühls abzulegen, einzig und allein durch die Benutzung der Camera und der Dunkelkammer.

Der Kampf war lang, und in gewissen Punkten dauert er heute noch fort. Man musste das Zugeständniss erreichen, dass die Photographie ihren Platz unter den übrigen schönen Künsten einnehmen könne und einzunehmen habe. Man musste dieses Zugeständniss erzielen seitens der Künstler, des Publikums und der Regierung. Heute ist in jeder dieser drei Gruppen ein starkes „für und wider“ entstanden, ich werde aber wohl Niemanden in Erstaunen setzen, wenn ich erkläre, dass wir bei der Regierung den grössten Widerstand fanden. Hier, was die Zulassung unserer Kunst zu den schönen Künsten anlangt, bleibt noch Alles zu thun.

Gewiss ist uns für die fortschreitende Entwicklung unserer Kunst die Meinung der Regierung über dieselbe, als solche nur, ohne Belang, aber da sie nun einmal für uns ziemlich wichtige Folgen hat, suchen wir mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln den Widerstand zu besiegen. Wir wollen für die Photographie die gleichen Vortheile, wie die Oel- und Aquarellmalerei, wie das Zeichnen und die Architektur sie besitzen. Und unsere Kunst wird sich nicht eher frei entwickeln können, bevor wir nicht gesiegt

haben. Ich möchte hier z. B. auf die willkürlichen Eingangszölle auf eingerahmte Photographien hinweisen, die ein sehr wesentliches Hinderniss für die Beschickung der Ausstellungen bilden, ferner möchte ich hinweisen auf die schweren Folgen, die die Verweigerung der Annahme von Photographien als Kunstwerke auf den internationalen Ausstellungen nach sich zieht. Indessen haben wir in Brüssel doch den Erfolg erzielt, von der Regierung die Schöpfung eines ständigen Museums künstlerischer Photographien zu erlangen, welches in einer Abtheilung des „Musée des Arts décoratifs“ im Parc du Cinquantenaire, wo sich augenblicklich die Brüsseler Ausstellung befindet, errichtet werden soll.

Unter den Künstlern haben wir schon manches Vorurtheil fallen sehen, und jede neue photographische Ausstellung in Belgien schafft uns unter ihnen neue Kämpfer für unsere Kunst. Wir finden sie oft unter den heissesten Gegnern von gestern. Bisweilen genügt es, die Künstler mitzunehmen, um die Werke der Amateur-Photographen zu besichtigen und die in Folge von Ausstellungen veröffentlichten Albums zu durchblättern. Wir sind demnach allen denen sehr dankbar, die durch Veröffentlichung von Werken, wie das vorliegende, gewissermaassen als Fortsetzer der Ausstellungen und sicher als erfolgreiche Verbreiter der photographischen Kunst gelten dürfen.

Auf diese Weise haben wir ganz kürzlich für unsere Sache einen der hervorragendsten Kunstkritiker unseres Landes, Herrn A. J. Wauters, Professor an der Academie der schönen Künste in Brüssel, gewonnen, dessen Werk über die vlämische Malerei auch in Deutschland sehr bekannt ist.

In einem Vortrag, den er freundlichst vor einigen Monaten in einer unserer Hauptversammlungen hielt, erklärte er, dass er überrascht gewesen sei, die Fortschritte zu sehen, die die Photographen in den letzten Jahren gemacht haben, sowohl was die Aufnahme der Gegenstände als auch die Art der Darstellung ihrer Werke anlangt, und er hielt auf sie eine Lobrede, indem er hervorhob, dass wenigstens sie das besässen, was unglücklicherweise den meisten Malern der jüngeren Generation fehlt, nämlich das Handwerk. „Ohne das Handwerk,“ sagte Herr Wauters, „könnt Ihr nichts. Aber Ihr habt es so weit gebracht, dass Ihr vermittelst des Handwerks erreicht habt, Werke der Kunst zu schaffen.“

„Der Künstler,“ setzte Herr Wauters fort, „hat zur Darstellung seines Werkes verschiedene Hülfsmittel zur Verfügung: die Hand, das Auge, den Gedanken, das Herz. Ihr aber, Ihr besitzt nichts als das Objectiv und die Dunkelkammer! Bisweilen erreicht Ihr, dank dem Handwerk, das ich eben rühmte, das Wesen eines Gegenstandes vermittelst eines rein mechanischen Hilfsmittels zu fixiren. Ihr macht daraus, so zu sagen, zwei Augen und ein Herz! Das ist das, was mich mit Bewunderung erfüllt, wenn ich die neuen Fortschritte der Photographie konstatire. Das Objectiv hat erreicht, zu synthetisiren, zu umfassen, zu idealisiren.“

Ich hielt es für angebracht, an diese Worte zu erinnern, weil sie die Worte eines Mannes unseres Landes sind, dessen Werth als Kunstkritiker ein ganz hervorragender ist. Diese Worte werden vielleicht das Lächeln mehr als eines Photographen hervorrufen, der unglücklicherweise aus Erfahrung weiss, dass das Objectiv nicht so leistungsfähig ist, wie Herr Wauters sich vorstellt. Aber sie sind charakteristisch seitens eines Mannes, welcher gestern noch dachte, dass die Photographie einzig nur ein bewundernswerthes Reproductionsmittel sei, allerdings das treueste von allen, — aber auch nichts mehr als das.

Die Rolle des Objektivs ist gewiss für die Darstellung eines photographischen Werkes auch heute noch eine sehr wichtige, aber wir können ihm nicht mehr den ersten Rang einräumen. Es ist ein unentbehrliches Zubehör, das gebe ich zu (selbst die Loch-Camera, mit welcher man ebenfalls sehr schöne Werke schaffen kann, hat genau genommen auch ein Objektiv allereinfachster Construction), aber doch nur ein Zubehör zur Schöpfung eines Werkes photographischer Kunst.

Was heutzutage den ersten Rang einnimmt, ist die Erlangung des Abzuges, des Positivs. Ein Negativ entsprechend zu drucken, das ist die grosse Kunst; hierin liegt das ganze Gefühl, der ganze Geschmack, der ganze künstlerische Sinn des Photographen, und das ist die Klippe, an der die meisten Amateure scheitern.

Das ist aber die Thätigkeit des Photographen „hinter den Coulissen“, und es ist nicht gut, wenn das Publikum oder die Kunstkritiker dahin vordringen. Desshalb geben wir auch jenen Satz zu, dass „das Objektiv idealisire“, — wenn es von sachverständigen Händen geleitet wird.



R. Jahr

Nach dem Regen.

Was ich hier von dem Verhältniss des Objektivs zu dem photographischen Kunstwerk gesagt habe, ist immer noch nicht tief genug in das Lager der Jünger der Dunkelkammer-Kunst eingedrungen. Die unter uns, welche wirklich mit einem künstlerischen Sinn begabt sind und die Technik ihrer Kunst vollständig beherrschen, sind selten. Ich würde also eine falsche Idee von der Wirklichkeit geben, wenn ich glauben liesse, dass alle Mitglieder der „A. B. d. P." Künstler seien. Wir sind gewiss sehr bescheiden. Unter den sechshundert und einigen Mitgliedern, welche unsere Gesellschaft zählt, finden wir ungefähr 30, die ziemlich kunstgerecht eine Aufnahme machen können, und reichlich 10, die thatsächlich sehr begabt sind.

Wir konnten leider für diesen Jahrgang hier keine wirkliche Auswahl der besten Werke unserer geschicktesten Mitglieder geben. Die Photographie ist im Gegentheil zu der landläufigen Ansicht eine sehr schwere Kunst, und die Zahl geeigneter Abzüge, die man erlangen kann, ist im Allgemeinen eine sehr minimale, wenn man nicht absolut seine ganze Zeit der Photographie widmet. Wir haben uns also bescheiden müssen, dem Urtheil der Leser vorliegender Publikation im Wesentlichen Werke zu unterbreiten, die wir diesen Sommer erhalten haben. In der Liste der Autoren der reproducirten Tafeln finden sich Lücken; einige unserer besten Amateure sind darin nicht erwähnt. Wir hoffen indessen, Bilder auch von diesen bei einer späteren Gelegenheit in diesem Werke dem Urtheil des deutschen Publikums unterbreiten zu können. Heute legen wir fast nur unveröffentlichte Werke vor, und hoffen für sie eine ermuthigende Aufnahme. —

Man hat bisweilen von verschiedenen Schulen in der Photographie gesprochen. Ich weiss nicht, ob eine solche Eintheilung sehr nothwendig ist, und besonders, ob sie in Wirklichkeit existirt. Allerdings kann man einen gewissen Unterschied in der Art und Weise der Herstellung finden, wenn man charakteristische Werke englischer, französischer und österreichischer Amateure vergleicht. Bei uns dagegen glaube ich nicht, dass eine eigentliche Schule existirt; es giebt Schulen, aber man kann nicht von einer belgischen Schule sprechen. Unsere Mitglieder leben zerstreut im ganzen Lande, getheilt in 7 Sectionen, welche sich einer grossen Unabhängigkeit erfreuen; sie folgen lieber der Willkür ihrer Launen, als sich bestimmten Regeln zu unterwerfen. Höchstens könnte man bei ihnen Spuren englischen Einflusses finden. Das ist unstreitig diejenige Schule, die wir am besten kennen, und von der wir die meisten Proben haben. Wie England, so haben auch wir ein feuchtes, veränderliches Klima, sehr bewölkten Himmel und im Winter häufigen Nebel. Englische Producte, Papiere sind hier sehr bekannt, und auch das übt einen gewissen Einfluss aus.

Wir haben verschiedentlich in Brüssel Gelegenheit gehabt, die Photographien der hervorragendsten grossbrittanischen Meister zu bewundern, und unserer Vereinigung kommt, wenn ich mich nicht irre, die Ehre zu, auf dem Kontinent zum ersten Mal das reiche Gestirn photographischer Künstler bekannt gemacht zu haben, das sich um den „Linked Ring" Londons gruppirt.

Es war im März 1892, als wir im „Cercle artistique de Bruxelles" die erste Ausstellung englischer photographischer Kunst einweihten. Auf der Liste der Aussteller finden wir sehr bekannte Namen, wie die der verstorbenen Julia Margaret Cameron, ferner der Herren Gambier Bolton, Eustace Calland, H. H. Hay Cameron, Lyonel Clark, William Crooke, Geo Davison, Adam Diston, Horsley Hinton, Rev. F. C. Lambert, Alfred Maskell, H. P. Robinson, Lyddel Sawyer, Frank M. Sutcliffe, van der Weyde, um nur die hervorragendsten zu citiren. Die Ausstellung bot die reichste Sammlung von Photographien, die bis dahin jemals in Europa vereinigt gewesen, und dementsprechend machte sie auch einen bedeutenden Eindruck. Von da ab konnte die Schlacht in Belgien als gewonnen betrachtet werden: Die Photographie erhielt ihren Platz unter den Künsten, und in der Presse placirte man sie, gemäss den Worten des Herrn Adam Diston, zwischen Malerei und Gravüre.

Drei Jahre später brachte eine neue Ausstellung im Cercle artistique, veranstaltet von einer Mitgliedergruppe unserer Gesellschaft, Werke der Meister photographischer Kunst des Wiener Camera-Clubs, insbesondere der Herren H. Henneberg, H. Kühn, H. Watzek, v. Schoeller, Mallmann etc. etc., gleichzeitig mit Arbeiten englischer Amateure, unter denen sich dieses Mal auch der grosse Künstler James Craig Annan von Glasgow befand. Schliesslich, es sind erst einige Monate her, hatten wir das seltene Glück, in



Edm. Sacré.

Winter in Flandern.

den 4 bedeutendsten Städten unseres Landes etwa 50 der besten Bilder desselben Craig Annan ausstellen zu können, unter denen sich noch bisher unübertroffene Werke befanden. Wir kennen also die Leistungen der englischen Amateur-Photographie durch die von uns veranstalteten Ausstellungen vollkommen, und, da sie uns das Beste zeigte, was wir bisher sahen, war es nur natürlich, dass wir uns angeregt fühlten, ihr nachzuahmen.

Eines Tages hoffen wir für Deutschland und Oesterreich dasselbe thun zu können, was wir bis jetzt für Grossbritannien gethan haben, und ich würde sehr glücklich sein, wenn unsere Verbindungen mit diesen beiden Ländern in Folge der speciellen Berücksichtigung Belgiens in diesem Werke sich erweitern würden. Es würde für unsere Vereinigung eine Ehre sein, in ihren zukünftigen Ausstellungen eine grosse Anzahl Bilder deutscher Amateure zu sehen. Bis jetzt sind ihrer immer sehr wenige gewesen, und wir kennen so zu sagen ihre Werke nur dank den Reproductionen in photographischen Zeitschriften. Dies gilt besonders für Deutschland, denn der Wiener Kamera-Klub hat, wie ich schon oben bemerkte, bereits mehrere Mal in Brüssel hervorragende Leistungen seiner Mitglieder ausgestellt.

Unsere Vereinigung veranstaltet nicht, wie der Pariser „Photo-Club" es thut, in jedem Jahr einen photographischen Salon. Verschiedene Gründe stehen dem entgegen: Die Schwierigkeit, ein Lokal zu finden, und die Unkosten des Salons, welche selten durch die Eintrittsgelder gedeckt werden.

Vor allen Dingen fehlt uns ein passendes Lokal. Wir besitzen in Brüssel zwei sehr schöne Säle für Ausstellungen, im „Musée Moderne" und im „Cercle Artistique et Littéraire". Aber diese Säle sind in der besten Saison seit langer Zeit für die Gemälde-Ausstellungen reservirt. An uns kommt daher oft die Reihe zu einer Zeit, da der Frühling die Besucher in's Freie lockt und einzig und allein die passionirten Amateure den Muth haben, sich in die Säle zum Betrachten der Bilder einzuschliessen. Es fehlt in Brüssel an einem grossen Gebäude für die aussergewöhnlichen Ausstellungen; es entstanden mehrere Lokale zu diesem Zwecke, aber jedes Mal, sobald sie vollendet waren, fand sich eine andere Bestimmung für dieselben, und so warten wir noch immer auf den versprochenen Saal.

Unsere Ausstellungen sind also etwas abhängig von der Lokalfrage. Vor 1889, vor jener schönen englischen Ausstellung photographischer Kunst, hatten unsere Ausstellungen den alten Typus: Man fand neben sehr schönen, gut eingerahmten Werken, Dutzende von Abzügen im Format 9/12 oder 13/18, auf Karton geklebt oder gar mehrere Bilder auf einem Karton, ausserdem Apparate und Objektive. Man hörte bisweilen von „photographischer Kunst" sprechen, aber in Wirklichkeit war sie kaum entdeckt.

Seit jener Zeit sind ähnliche Ausstellungen unmöglich geworden. Das Publikum würde nicht mehr hingehen. Im vergangenen Jahr haben wir eine internationale Ausstellung veranstaltet und zwar nach dem Muster der Salons von London, Paris, Hamburg u. s. w. Wir haben nur einzeln eingerahmte Werke zugelassen, und eine aus neun Personen bestehende Jury befleissigte sich, alle banalen Werke zu entfernen, d. h. die, welche keinen künstlerischen Charakter repräsentirten und in photographischer Hinsicht mangelhaft waren. Nach dem gleichen Muster gedenken wir im Mai 1898 eine neue Ausstellung zu veranstalten, um unseren fünfundzwanzigsten Jahrestag zu feiern.

Neben diesen grossen internationalen Ausstellungen haben wir in jedem Jahr eine, die nur für unsere Mitglieder geöffnet ist, und die abwechselnd in einer der sechs Provinzstädte abgehalten wird, in denen unsere Vereinigung Sektionen besitzt. Bei diesen letzteren, zu welchen alle eingesandten Werke zugelassen werden, existirt keine Jury. Ungeachtet dieser grossen Freiheit haben wir seit drei Jahren eine sehr strenge Auswahl bei unsern Amateuren konstatiren können, welche, ohne hierzu genöthigt zu sein, fast nur grosse, korrekt eingerahmte Abzüge einsenden. Hier spürt man den Einfluss der internationalen Ausstellungen, durch die jeder peinlicher und kritischer seinen eigenen Erzeugnissen gegenüber wird. Das Fehlen einer Jury haben wir so niemals bedauert.

Die Juryfrage ist jederzeit eine delikate, und, wie auch die Befähigung der die Jury bildenden Männer sein mag, es werden sich immer Personen finden, welche ihr Urtheil nicht anerkennen. Man hat hier und anderwärts sehr viel die Frage diskutirt, ob die Jury einer Ausstellung photographischer Kunst nur aus Kunstmalern, Zeichnern und Bildhauern bestehen solle. Wir in unserem Vorstand sind der Ansicht, dass die Photographen das Uebergewicht haben sollen, aber dass es nützlich sei, zwei oder drei

Maler hinzuzuziehen, welche bisweilen durch ihre abweichenden Gesichtspunkte und ihre besonderen Geschmacksrichtungen nützliche Rathschläge geben können, die jeder benutzen kann. Aber wir sind durchaus dagegen, photographische Werke nur durch Maler und Bildhauer beurtheilen zu lassen.

Jedem sein Fach! Wie weit auch der Blick eines Malers sein mag, Photographien wird er stets von seinem speziellen Standpunkt aus prüfen. Um billig beurtheilt zu werden, sind die Photographen von ihresgleichen zu beurtheilen. Wenn man annimmt, dass sie fähig sind, Kunstwerke zu schaffen, werden sie auch fähig sein, über Schöpfungen ihrer Kollegen in künstlerischer Hinsicht eine Kritik zu geben. Wenn man hingegen annimmt, dass sie keine Kunstwerke schaffen können, ist es auch überflüssig, Kunstmaler und Bildhauer mit der Beurtheilung der Bilder zu belästigen. Und was die Technik anlangt, so werden die Photographen diese immer besser beurteilen können. Oft indessen hat man gut gethan, Kunstmaler und Bildhauer zu den Jurys photographischer Ausstellungen einzuladen, weil man sie auf diese Weise nöthigte, der Photographie, der sie bisher fern standen, schon von vorn herein ein gewisses Interesse entgegenzubringen; sie werden dadurch auch schliesslich für unsere Sache gewonnen. —



A. Canlyn

Abend am Meere.

In der Hitze der Debatten hat man oft behauptet, dass die Photographie die anderen Künste bald erdrücken werde, und mehr als einen Maler haben wir über den Rückgang der grossen Malerei seufzen hören, insbesondere des Porträtfaches, indem er hierfür die Erfolge der Photographie verantwortlich machte. Die Photographie hat niemals andere als schlechte Maler bedroht. Es genügt, um dies zu beweisen, nur auf das seit einigen Jahren in England eingetretene Wiederaufblühen der Künste hinzuweisen — und England ist doch gerade das Land, wo die Photographie am meisten entwickelt ist.

Auf jeden Fall existirt kein einziger Photograph, der so anspruchsvoll wäre, behaupten zu wollen, dass die Photographie jemals die Malerei ersetzen könne. Die Kunst, die einen Raphael, einen van Dyck, einen Rubens berühmt gemacht, ist unsterblich, und keine Dunkelkammer wird sie jemals erschüttern können. Die Photographie ist viel bescheidener. Sie verlangt nur ihren Platz an der Sonne; sie will nur die Malerei, die Gravure, die Bildhauerkunst als Schwestern betrachten können. Sie ist ihre jüngste Schwester und bis heute immer ein wenig das Aschenbrödel gewesen. Aber wir zweifeln nicht, eines Tages einen schönen Prinzen auftauchen zu sehen, der sie nach dem Schloss der Künste führen wird, wo ihr bereits ihr Platz bestimmt ist. Wenn man bedenkt, wie wenig Jahre sie erst neben ihren älteren Schwestern existirt, wird man auf das Höchste von ihren Fortschritten in so kurzer Zeit überrascht sein.

Sie hat aber ihren Lauf noch nicht vollendet, und schöne Tage sind ihr noch vorbehalten.

Unser Ziel, wenn wir Ausstellungen eröffnen und photographische Albums publiciren, ist vor allen Dingen, den künstlerischen Geschmack der Amateure und Fachleute zu entwickeln, und in schwachem Maasse, entsprechend den zu unserer Verfügung stehenden Mitteln, das künstlerische Niveau des Landes zu heben. Der gute Geschmack ist zu lange durch die Erzeugnisse der Photographen beleidigt worden, und einen Augenblick konnte man glauben, dass unsere Kunst bankerott gehen würde.

Heute haben wir diese Furcht nicht mehr.

In allen Ländern sehen wir Gesellschaften arbeiten, Gruppen von Männern thätig sein, die, vereint für die gute Sache, mit allen zu ihrer Verfügung stehenden Mitteln die von der Photographie erworbene Stellung vertheidigen.

Die Rolle, die diese Gesellschaften spielen, ist eine ganz bedeutende. Durch die Vereinigung ihrer Anstrengungen und ihres guten Willens haben die Amateure es zu Wege gebracht, der Photographie eine Stellung zu schaffen, die sie vorher nicht besass. Sie haben erreicht, dieselbe aus dem Sumpfe zu ziehen, in den die Fachleute sie dank einer unsinnigen Retouche geführt hatten. Sie haben sie verbannt, diese auf's Feinste ausgeführten, abgerundeten, glänzenden Abzüge, so blank wie ein Spiegel, in dem man jeden Grashalm oder jedes Haar bewundern kann, und die das Publikum bewundernswerth fand, weil ein Gegenstand in drei Meter Entfernung gleich scharf war dem am Horizont sich verlierenden Baum. Ihre Anstrengungen vereinigend, haben die Männer guten Geschmacks und die in ihrer Kunst aufgehenden Amateure gegen diese für den Geschmack so unheilvolle Richtung gekämpft. Sie haben gezeigt, dass die Photographie etwas Anderes sei, als der rein mechanische Vorgang einer Maschine. Das, was diesem Vorgang folgt, ist gerade das, was man nicht den Händen des ersten Besten überlassen darf.

In diesem Kampf für die Aufrichtung unserer Kunst, denken wir, hat die „Association Belge de Photographie“ ihre Rolle gespielt. Ganz auf sich angewiesen hat sie in Belgien eine Reihe von Ausstellungen veranstaltet, allein hat sie die Werke des Auslandes bekannt gemacht, allein endlich geht sie nach dem Ausland, um in den grossen jährlichen Turnieren das photographische Banner und die photographische Ehre Belgiens zu vertheidigen.

Wir freuen uns, Publikationen begrüssen zu können, welche, wie „Die Kunst in der Photographie“, auserlesene Werke veröffentlichen. Die Ausstellungen gehen vorüber und ohne Albums würde nichts davon übrig bleiben. Diese periodischen Publikationen tragen also in erster Linie dazu bei, das Interesse für jene zu erhöhen.

Sie erwirken auch, das Band fester zu schliessen, welches, ohne Grenzunterschied, alle Amateure vereinigen soll, indem sie es den Amateuren unserer Kunst ermöglicht, einander kennen zu lernen. Diese Veröffentlichungen werden unter den Gesellschaften das thun, was die Gesellschaften unter den Photographen gethan haben. Sie werden Ströme der Sympathie erzeugen zwischen den Mitgliedern der grossen Gemeinde der Photographen zum grössten Nutzen für ihre Sache, die wir alle mit der Gewissheit ihres vollständigen Sieges vertheidigen.

Brüssel, den 3. August 1897.

Marcel Vanderkindere

General-Secretair der „Association belge de Photographie“.



Charles H. L. Emanuel.

Motiv aus Le Tréport.

DIE ENGLISCHE SCHULE DER KÜNSTLERISCHEN PHOTOGRAPHIE.

THEILS auf Ansuchen, theils aus eigenem Antriebe möchte ich an dieser Stelle einige Bemerkungen über die malerische Photographie, wie sie sich in der englischen Schule entwickelt hat, machen. Wer in der Photographie selbst dort, wo sie vollkommen schöpferisch und zielbewusst auftritt, nicht ein unbedingt künstlerisches Verfahren erkennen will, kann eigentlich als Beweis für diese seine geringe Meinung über den Werth der Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel auf die blosse Thatsache hinweisen, dass gerade die Künstler-Photographen Englands es waren, die an Zahl und Erfolg bei Weitem die der anderen Länder übertroffen haben.

In der Bildhauerkunst, in der Malerei, in der Zeichenkunst und selbst in dem mechanischen Verfahren des Lichtdruckes und anderen photographischen Verfahren kann man kaum sagen, dass das englische Volk einen hervorragenden Platz einnimmt, höchstens kann man für einige Kunstgewerbe zugestehen, dass die Engländer das Ausland überflügelt haben; in der Photographie aber als Mittel des künstlerischen Ausdrucks, (wenn man so sagen darf — ich thue dies hier mehr der Kürze halber, als aus unbedingter Ueberzeugung —) waren die Landsleute eines Turner, Constable und Gainsborough in unseren Tagen die Bahnbrecher für ihre talentvollen Nachfolger in Deutschland, Frankreich, Oesterreich und anderen Ländern.

Während die Photographie als ein mechanisches Verfahren auf dem europäischen Festlande und in Amerika auf eine Stufe höchster Vollendung gebracht worden war, hat man in England dagegen die erste entschiedene Anstrengung gemacht, die herkömmlichen Vorschriften zu übertreten, die vorgeschriebenen Regeln ausser Acht zu lassen und die Photographie zu verwenden, um, wenn auch unvollkommen, die Empfindungen des Künstlers selbst und das, was er Andere empfinden lassen wollte, auszudrücken, statt dessen, was er mit einem vollendeten Material und nie versagenden Werkzeugen hervorzubringen in der Lage war.

Ja, vielleicht gerade durch die Verwendung und Ausnutzung einiger Fehler und Mängel der Photographie (oder vielmehr, was man bis dahin als solche angesehen hatte) hat die künstlerische Richtung ihre grössten Erfolge erzielt.

Ich will mich deutlicher ausdrücken. — Es gab eine Zeit, wo der „Meister“ in der Photographie uns glauben machen wollte, dass das anzustrebende Ideal ein Bild wäre, das mit all seinen Schattirungen und Tönen eine vollständige Stufenfolge vom reinen Weiss bis zum tiefsten Schwarz zeigen sollte. Es

wurde ferner behauptet, dass, da ja ein Objektiv bei richtiger Benutzung scharfe Unterscheidungen genau wiederzugeben vermöge, darum kein Theil des Bildes diese seine Vorzüge entbehren sollte. Welchem Objekte die Kamera auch immer gegenübergestellt würde, in jedem Resultat, in jedem gewonnenen Bilde sollte sie alle diese und ähnliche Eigenschaften darthun, die ein hochvollendetes Verfahren möglich machte. Selbst die jüngeren Fachgenossen von heute werden sich noch einer Zeit erinnern, wo es als lobenswerth galt, wenn die verschiedenen Gegenstände in einer Landschaft sich exact, scharf und kräftig von einer rein weissen Fläche abhoben, die in der Natur der Himmel sein würde.

Ein weisser Himmel galt als der grösste Beweis für die Geschicklichkeit der Arbeit, eine durchaus scharfe Zeichnung im Einzelnen als das beste Zeugniss für ein gut ausgenutztes vortreffliches Objektiv; je höher der Glanz und je tadelloser die Oberfläche des Bildes, desto mehr Leute staunten den wunderbaren Grad der Vollendung an, den der Photograph erreicht hatte, und desto mehr Beifall belohnte den erfolgreichen „Künstler.“ Dem Verfahren und der Geschicklichkeit in der Anwendung desselben galt hier zweifellos das Lob. Ob das Dargestellte der Natur oder unserer Anschauung der Natur glich, war von nebensächlicher Bedeutung, das Ziel jedes Photographen war die Entfaltung der vollsten Leistungsfähigkeit der Photographie, etwa so, als ob man auf einem Klavier ohne Rücksicht auf Harmonie und Wohlklang alle Noten auf einmal spielen, alle Pedale und Tasten auf einmal benutzen wollte.

Aus einer derartigen Lage suchten einige Amateure sich zu befreien. Nach den herkömmlichen Regeln hatten sie gelernt, dass die Darstellung immer dieselbe sein müsse, mochte nun eine Landschaft aufgenommen sein, wenn der Morgendunst die Aussicht verschleierte, oder wenn die Mittagssonne Alles in einer klaren durchsichtigen Athmosphäre erleuchtete, oder unter dem trüben grauen Winterhimmel oder dem krystallnen Blau des Frühlings; in der That, wenn die betreffende Scene nicht hell beleuchtet war, wenn nicht in allen Theilen jede Einzelheit klar und deutlich zu erkennen war, so sagte man, das Object sei ungeeignet für die Photographie — ungeeignet, weil sie der Photographie keine Gelegenheit zur Entfaltung ihrer vollen Leistungsfähigkeit böte.

Vermuthlich entsprach der erste revolutionäre Schritt jener Umwälzung in den alten Malerschulen: Man wandte sich nämlich der Natur selbst zu und fing an darüber nachzudenken, ob das hervorgebrachte Bild gewissen festgesetzten Vorschriften zu entsprechen habe, ob es nicht vielmehr eine getreue Wiedergabe der Natur selbst sein müsse. Und da musste ein wenig Nachdenken und Ueberlegung bald zeigen, dass jene früheren Photographen der Natur nicht treu gewesen sind — und dennoch mussten sie nach den Anschauungen jener Zeit mit Recht als gute Photographen gelten! Da drängte sich dem Denkenden zunächst dieser Ideengang auf:

Wenn bei der Darstellung einer von der Sonne beschienenen Landschaft diejenigen Theile, welche am stärksten belichtet sind, durch weisses Papier wiedergegeben werden, so müsste natürlich bei der photographischen Wiedergabe des Abends oder des Zwielichts oder des bewölkten Tages garnichts durch weisses Papier dargestellt werden. Findet man beim Vergleichen einiger hellerer Gegenstände in der Landschaft mit dem Himmel oder den Wolken darüber, dass sie viel heller als der Himmel sind, dann ist es sicherlich eine Ungenauigkeit, den Himmel auf unserem Bilde durch eine weisse Fläche darzustellen, weil die höheren Lichter in der Landschaft durch nichts helleres oder weisseres gegeben werden können. Es ist ferner falsch, einen schwarzen Theil als hellgrau darzustellen, das heisst, um viele Töne heller als er wirklich ist.

Was wird bei diesem Ideengang aus jenen Regeln, die uns lehrten, dass jede photographische Aufnahme reines Weiss als das höchste Licht und klares Glas auf dem Negativ zur Hervorbringung von Schwarz auf dem Bilde für die Schatten aufweisen müsste? Ein Bemühen, „naturalistisch“ oder naturwahr zu sein, mag wohl so der erste Beweggrund gewesen sein, der Künstlernaturen veranlasste, von den altmodischen Stilen und Regeln abzugehen.

Aber es scheint mir, dass dieses Streben, soviel Gutes es bringen musste, auch sehr bald eine Verwirrung der Ideen mit sich gebracht und fortdauernd sehr viel Missverständnisse hervorgerufen hat.

Der verfügbare Raum gestattet mir nicht, meinen Lesern mehr als ein paar besondere Punkte vorzuführen, aber ich hoffe, dass diese bei einiger Ueberlegung hinreichen, um klar zu machen, was ich meine.



Ein Tummelplatz für Wind und Wellen

Die übergenaue Wiedergabe der Einzelheiten durch ein richtig angewandtes photographisches Objektiv ist vermutlich der erste Stein des Anstosses gewesen und kann als Beispiel dienen.

Es ist zuzugeben, dass ein gesundes Menschenauge (allerdings nur in einem gewissen Winkel und in gewissen Ebenen) fast ebensoviel Einzelheiten wie ein Durchschnitts-Objektiv sieht und sicherlich, wenn nur Naturtreue das Kennzeichen eines guten Bildes sein sollte, dann je mehr Einzelheiten, desto mehr Naturwahrheit! Aber der Naturalist findet, dass das Uebermaass von Einzelheiten in dem Bilde gerade die schöne Wirkung zerstört, welche grössere Treue gegen Licht und Schatten und gegen die Tonabstufungen ihm geben.

So kommen wir zu dem Schlusse, dass es eher zu wünschen ist, etwas hervorzubringen, was nicht so sehr ein Facsimile der Natur ist, als was vielmehr den allgemeinen Eindruck hervorruft, den die abgebildete Landschaft auf uns machte. Daher kann eine schlechte Photographie ein gutes Bild sein, womit ich meine, dass wir durch Unterdrückung allzu vieler Einzelheiten, durch Herabsetzung oder Verringerung der höheren Lichter, durch Aufgeben der übermässigen Klarheit und Glätte, welche ein nützliches und zulässiges Zubehör einer gut ausgeführten Photographie sein mögen, ein Ergebniss erzielen können, das als Bild befriedigen kann, weil es Anderen den Eindruck wiedergiebt, den das Objekt der Aufnahme auf den Künstler machte, und wenn dies erreicht ist, so muss der Beschauer diejenigen Gefühle empfinden, die der Künstler so stark empfand, dass ihn das Verlangen ergriff, ihnen Ausdruck zu geben.

Dies ist genau das, was der Maler zu machen bestrebt ist, dies ist gemeint, wenn wir von der Malerei oder Zeichenkunst als einem Mittel des künstlerischen Ausdrucks sprechen.

Nun kann man wohl fragen: „Ist es möglich, die den Photographen bekannten mechanischen Methoden als Mittel eines beabsichtigten Ausdrucks zu benutzen?“

Gewiss sollten wir diese Frage nicht allzu eilig beantworten. Die Photographie als Mittel des Ausdrucks ist noch ein Versuch; einige Photographen haben jedoch, wie wir, glaube ich, zugeben müssen, Ergebnisse erzielt, die uns wohl zu der Hoffnung berechtigen, dass, sobald sich Geschicklichkeit und künstlerisches Empfinden, Wissen und Können in einem und demselben Manne vereinigt, dass dann die Verwendbarkeit der Photographie für künstlerische Zwecke weit grösser ist, als wir vermuthen.

Als Engländer könnte ich wohl mit Vergnügen und Stolz die Fortschritte konstatiren, welche die Photographen in England nach dieser Richtung hin gemacht haben, nur bin ich nicht sicher, dass all das ihnen zu Theil gewordene Lob auch wohlverdient ist.

Eine gewisse angenehme Wirkung liess sich nicht schwer erreichen, sobald man nur Muth genug besass, sich von den altmodischen Regeln frei zu machen, und diese Wirkung, welche den oberflächlichen Beobachter stark an die einer Tuschzeichnung oder einer Bleistiftskizze erinnerte, war ohne viele Mühe zu erzielen und trug reichliches Lob ein. Doch bei alledem konnte man nicht sagen, dass es dem Photographen geglückt wäre, die Photographie zu zwingen, seine Gedanken auszuführen, so wie der Maler den Pinsel zwingt.

Die Kunst (dies Wort mit Vorsicht gebraucht) besteht bei dem grössten Theile der besten Leistungen der „künstlerischen“ oder malerischen Photographie in dem Auslassen von allem dem, wovon man fühlt, dass es dem guten Geschmack zuwider ist und das poetische Gefühl zerstört; ferner auch in dem Ausnutzen zufälliger Irrthümer oder Mängel, wenn sie Einem gerade in den Kram passen; wenn schliesslich das Bild, das sich so grossentheils selbst hervorgebracht hat, fertig ist, so zeigt sich, wieviel künstlerischen Instinkt der Photograph besitzt, dass er das Ergebniss verurtheilt oder billigt, oder mit anderen Worten, sein Hauptanspruch auf den Namen eines Künstlers liegt nur darin, dass er erkennt, wann eine Photographie gut ist.

Viele von den sogenannten „künstlerischen Arbeiten“ in der Photographie sind so grossentheils ein Spiel des Zufalls, der Urheber des Bildes sucht vielleicht irgend eine Wirkung zu erzielen und bekommt etwas ganz anderes; solch einen Mann kann man kaum als einen geschickten Künstler ansehen, welches auch seine Werkzeuge oder Mittel sein mögen, aber man kann ihm zum Lobe anrechnen, dass er klug

genug war, einzusehen, dass seiner Hände Werk gut war, und dass er es aufbewahrt hat und sich vielleicht sogar darum loben liess, obwohl es gar nicht das war, was es hatte sein sollen.

Wenn nun auch eine solche Thätigkeit in hohem Maasse die Photographie von dem Zwang des Rein-Mechanischen freigemacht hat, so kann man doch kaum hoffen, dass die Photographie jemals ernstlich als Kunst gelten kann, solange ihre Ergebnisse grossentheils von dem Zufall und nur der Fähigkeit des Photographen abhängen, glückliche Gelegenheiten auszunutzen, und da die Photographie, wie sie gewöhnlich ausgeübt wird, meistens so selbstthätig ist und maschinenartig arbeitet, so folgt daraus, dass ein weites, nur wenig angebautes Feld vor uns liegt, wenn wir versuchen wollen, die Photographie dagegen zu zwingen, dass sie die Dinge nicht genau wie ein Spiegel wiedergiebt, sondern so, wie wir sie sahen, oder vielmehr, wie wir sie fühlten und sie Eindruck auf uns machten.

Wenn wir einen solchen Zwang ausüben können, was für grossartige künstlerische Mittel werden wir dann besitzen, da wir ja diese Gewalt mit der natürlichen Genauigkeit der Zeichnung in der Photographie zu vereinigen vermögen.

Eine solche Vorstellung ist nun kein blosses arkadisches Ideal — man erinnere sich nur, dass, ohne zu fremdartigen Hülfsmitteln, wie Retouche, Bemalen des Negativs oder des Bildes und ähnlichen Kunstgriffen seine Zuflucht zu nehmen, jeder Photograph in einem gewissen Grade bei manchen Gelegenheiten einen gewissen Zwang auf die Copie ausübt, indem er hier einen Theil abdeckt, dort einen Theil mehr dem Lichte aussetzt und so das Ergebniss in seinem Sinne ändert.

Warum sollte man diese Macht über die Copie nicht in weit grösserer Ausdehnung ausüben?

Wir besitzen in der Photographie Mittel, alle Objekte korrekt wiederzugeben, und ferner Mittel, alle Schatten und Töne wiederzugeben, und diese Resultate können beträchtlich abgeändert werden, wenn wir die Helligkeit oder Dunkelheit verschiedener Theile ändern, wozu wir ja im Stande sind, da jeder Ton, den das Licht hervorbringt, geändert werden kann, indem man ihn mehr oder weniger der Wirkung des Lichtes aussetzt.

Etwas ähnliches geschah von jeher thatsächlich, wenn man ein Bildniss „vignettirte", und oft genug benutzt der Künstler-Photograph einen Kunstgriff, bei dem es sich um dasselbe Prinzip handelt.

Ich kann wohl die Leute verstehen, welche sagen mögen, wenn man derartige Kunstgriffe in mehr als sehr beschränktem Maasse anwende, sei es keine echte Photographie mehr, und ich stimme ihnen gern darin bei, denn die „echte" Photographie ist eben das Herkömmliche und das Festhalten an gewissen vorgeschriebenen Maassstäben, wovon die vorwärts strebenden Geister sich losgesagt haben. Wenn die „unechte" Photographie dem Menschen mit künstlerischem Verständniss ein wirksames Ausdrucksmittel an die Hand giebt, so braucht ihre blosse Unechtheit als Photographie Niemand von ihrer Anwendung abzuhalten. Wir brauchen sie gar nicht einmal Photographie zu nennen, wenn uns jemand einen passenden Namen für sie geben will, denn wir wollen doch nicht vergessen, dass, wenn wir die Photographie als ein Mittel des künstlerischen Ausdrucks verwenden, wir nicht darauf ausgehen, die Photographie als solche auszubeuten oder die Wunderbarkeit ihres Vorgangs vor Augen zu führen, sondern einfach photographische Mittel zu unseren Zwecken anwenden, und unter solchen Umständen steht es uns sicherlich frei, nur diejenigen besonderen Mittel zu brauchen, welche wir für erforderlich halten.

Wenn wir hierzu keine scharfe Umgrenzung, keine schön geglättete Oberfläche, kein reines Weiss gebrauchen, so sind wir auch nicht gezwungen, dergleichen anzuwenden, doch dürfen wir nicht vergessen, dass, weil wir in unserem besonderen Falle jene charakteristischen Eigenschaften der Photographie nicht brauchen, wir wohl ihre Wichtigkeit auf anderen Arbeitsgebieten anerkennen und schätzen können, bei Zwecken, für welche diese von uns verworfenen Eigenschaften der Photographie von hervorragender Wichtigkeit sind.

Solchen Leuten, die eine Photographie wegen ihrer Schärfe, ihrer Klarheit, ihrer tadellosen Deutlichkeit u. s. w. bewundern und gegenüber den neueren Bemühungen, eine malerische Wirkung zu erzielen, ausrufen: „Dies scheint mir keine gute Photographie, ich sehe lieber die Dinge klar und deutlich", — solchen Leuten muss ich erwidern, dass eine derartige Arbeit niemals den Anspruch macht, eine „gute" Photographie zu sein. Sie bezweckt nur, einen Gedanken, eine Empfindung u. s. w. aus-



A. Horsley Hinton, London.

Rohrernte.

zudrücken und in Anderen zu erwecken; mit welchen Mitteln dies geschieht, hat wenig Bedeutung. Ein Bild braucht niemals ein schönes Beispiel des Verfahrens oder Vorgangs zu sein, wodurch es hervorgebracht wird, und dem, der es nicht zu würdigen vermag, weil er lieber die Dinge deutlicher sieht, muss ich sagen, dass ein Bild, auf welchem Vorgange es auch beruhen mag, nicht dazu bestimmt ist, jenen Wunsch des Deutlich-Sehens zu erfüllen, der nicht weit von Neugier entfernt ist. Das Bemühen des Künstlers, einen Gedanken oder eine Empfindung auszudrücken, würde, wenn auch noch so gut gelungen, doch niemals jenen Liebhaber der Klarheit und Deutlichkeit befriedigen. Einem solchen Manne zu gefallen, ist ein künstlerisches Bild ungeeignet, für ihn ist die geschickt gemachte Photographie in herkömmlicher Ausführung unendlich mehr geeignet, weil er an ihr die Geschicklichkeit des Ausführenden erkennen und über die Vollkommenheit des Verfahrens selber nachdenken kann.

Wir brauchen auch einen solchen Mann nicht zu tadeln, so lange er uns nicht unsere Freiheit zu rauben sucht, die Verfahren so anzuwenden, wie es uns beliebt. —

Soweit habe ich mich bemüht, die Lage der künstlerischen Photographie zu erklären, wie wir sie besonders in England haben, und nun möchte ich zum Schluss noch nachweisen, warum in so vielen Beziehungen die Photographie als künstlerische Methode auf Schwierigkeiten stösst, und gleichzeitig eine Abhülfe anrathen.

Ich gehe von dem Satze aus, dass in der Kunst die Mittel zum Zweck sich unseren Augen nicht aufdrängen sollen. Sobald das Verfahren oder der Vorgang sich übermässig bemerklich macht, wird der Beschauer darauf hingelenkt, eher die Mittel als den Zweck ins Auge zu fassen. Wenn man ein Gemälde betrachtet, ein gutes, geschickt gemaltes Bild, so ist die Technik eine Sache von nebensächlicher Bedeutung, wir denken zuerst an das Thema, den Gegenstand, den Ausdruck und nachher, wenn überhaupt, beurtheilen wir die Pinselführung und allgemeine Ausführung.

Dies ist eine Hauptschwierigkeit, welche dem Photographen entgegentritt. Das photographische Verfahren ist als solches so vollkommen, seine Fähigkeit der klaren Zeichnung ist so gross, seine Deutlichkeit so phänomenal, dass es mit nur geringen Anstrengungen unsererseits uns eine Wiedergabe gewährt, die wegen ihrer wunderbaren Kraft der Portraitähnlichkeit zur Bewunderung nöthigt. „Wie klar, wie exakt, wie wundervoll wahr im Einzelnen!", das sind die ersten Ausrufe, die uns auf die Lippen kommen — wir werden unfreiwillig von der Ausführung, von der Vorzüglichkeit der Technik angezogen.

Nun kann man wohl die Bewunderung einer gewandten Technik verzeihen, wenn diese auf einer ausserordentlichen Geschicklichkeit des Ausführenden beruht, aber man muss doch eingestehen, dass gerade die schöne Deutlichkeit und die zarten Töne und die hochfeine Oberfläche keine Eigenthümlichkeit sind, die man dem Photographen zuzuschreiben hat, sondern vielmehr dem vollkommenen Verfahren, seinem Apparat oder seinem Material, so dass man gerade deswegen der Technik bei einer Photographie nicht gestatten sollte, allzusehr unsere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch zu nehmen.

Was bei einer Photographie wahrscheinlich zuerst die Aufmerksamkeit fesselt, ist die Art und Weise, wie das Objectiv winzige Einzelheiten wiedergiebt. Der Maler kann wohl auch Mühe und Geschicklichkeit darauf verwenden, hier und dort auf seinem Gemälde Einzelheiten darzustellen; diese Einzelheiten lässt er dann hervortreten, dadurch dass er an anderen Stellen weniger ins Einzelne geht — das ist eben eins seiner Ausdrucksmittel; das Objectiv dagegen bildet jeden Theil des Bildes mit gleicher Schärfe ab, und dieses Uebermaass von Einzelheiten ist geeignet, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu fesseln, und wie wohl komponirt, wie ausdrucksvoll der Gegenstand auch sein mag, wir können ihn nicht recht geniessen, weil das Herauskehren der mechanischen Vollendung uns gewissermaassen im Wege ist.

Aus diesem Grunde haben unsere hervorragenden Künstler-Photographen, d. h. die sich bestreben, die Photographie als Mittel zum Zweck zu verwenden, und welche danach trachten, sie zum Ausdruck künstlerischer Ideale zu verwerthen, sich genöthigt gesehen, diese übermässige Wiedergabe von Einzelheiten zu unterdrücken, auf die Gefahr hin, sich vielleicht bei dem Fach-Photographen lächerlich zu machen, indem sie auf einmal diejenige Eigenschaft missachteten, die eine Photographie gerade als Photographie am werthvollsten macht. Durch die Unterlassung einer äusserst scharfen Einstellung, durch die Anwendung von Papier mit rauher Oberfläche und durch ähnliche Mittel sucht der Künstter-Photograph die

Aufdringlichkeit des rein photographischen Prozesses zu unterdrücken. Es handelt sich für ihn ja nicht so sehr darum, was das Auge sieht oder was naturwahr ist, als vielmehr darum, durch welche Mittel er die allzu vollkommene Deutlichkeit bezwingt, damit die zu erzielende Wirkung und die auszudrückende Idee oder Empfindung als die Hauptsache hervortritt.

Bei der gewöhnlichen Aufnahme eines Ortes, einer Person oder eines Vorfalles wissen wir sofort, dass es eine Photographie ist — der beste Beweis, dass das Herstellungsverfahren sich selbst verräth.

Hätte die Darstellung einen malerischen oder künstlerischen Charakter, so würden wir unbewusst ausrufen: „Was für ein interessantes Gesicht!" „Was für eine schöne Lichtwirkung!" und dann könnten wir vielleicht aus reiner Neugier fragen: „Ist das eine Zeichnung?" oder „Wie ist das hergestellt?"

Ferner giebt es noch eine Ueberlegung von grosser Wichtigkeit, das ist die Wahl des Gegenstandes. In diesem Punkte täuscht sich der Photograph nur zu oft, nicht in Bezug auf seine Verfahren, sondern aus Mangel an künstlerischem Instinkt und weil er vermuthlich Ursprung und Absicht der Kunst gänzlich verkennt.

Es sollte kaum nöthig sein, meine Leser hier daran zu erinnern, dass die Kunst nicht darauf abzielt, die Natur nachzubilden; die Natur ist das Eine, die Kunst ist das Andere.

Wer die Richtigkeit dieser Behauptung bezweifelt, denke nur einmal an irgend ein wirklich und anerkannt grosses Gemälde, und er wird zugestehen müssen, dass es zwar vollständig und unwiderstehlich die Natur zurückruft, aber doch keine genaue Copie der Natur ist, es ist kein Facsimile, sowie das Bild in einem Spiegel eine Copie ist.

Wenn ein genaues Spiegelbild der Natur der Zweck und das Ziel der Kunst wäre, dann wäre die Photographie des reinsten Anfängers gelungener als das Gemälde eines Albrecht Dürer oder irgend eines anderen grossen Meisters. Einzelheiten, winzige Nebensachen strebt der Maler nicht wiederzugeben — die wirkliche, physische Natur aufzunehmen ist nicht seines Amtes. Er will vielmehr ein Bild hervorbringen, das dieselben Gefühle, Empfindungen erweckt, wie eine fesselnde Erscheinung der Natur.

Und nun einige Worte zur Auswahl des Gegenstandes. Der Photograph, welcher gar nichts von den Beweggründen des Künstlers versteht, giebt uns immer nur Darstellungen von Gegenständen und Scenen, welche an sich interressiren, die aber keine poetische Empfindung oder überhaupt keine andere Empfindung erwecken als die der Neugier, des Staunens, der Ueberraschung oder der Theilnahme des Verstandes.

Das Anziehende oder der Werth von neun Zehnteln der Photographien, die man zu Gesicht bekommt, beruht so nur darauf, dass sie irgend einen Gegenstand darstellen, der an sich interessant sein mag. Der Werth solcher Photographien liegt dann nicht in der Photographie, nicht in dem Bilde, sondern in dem Gegenstande. Ein Bild sollte aber für sich Werth und Interesse besitzen — es sollte uns ebenso sehr gefallen, wenn es auch keineswegs irgend eine vorhandene Oertlichkeit darstellte.

Wie viele schöne Gemälde sehen wir nicht, die rein die Ausgeburt der Phantasie des Künstlers sind. Bei wie wenigen guten Bildern hängt der Genuss, den sie uns bereiten, davon ab, dass wir wissen, wo die Scene ist oder welchen Ort sie darstellt?

Da aber in der Photographie jede dargestellte Scene nothwendigerweise einmal wirklich vorhanden gewesen sein muss, so wird es um so wichtiger, dass wir unsere Gegenstände derart auswählen, dass ihr Abbild nicht benannt und etiquettirt zu werden braucht, um für den Beschauer verständlich zu sein.

Man bedenke nur, wie oft beim Beschauen einer Photographie der erste entstehende Gedanke der Wunsch ist, zu wissen, wo sie aufgenommen ist! Augenscheinlich ist in solchem Falle mehr die Oertlichkeit als solche, weniger die malerische Wirkung wiedergegeben. Die Treue des photographischen Abbildes ist der Stein des Anstosses.

Angenommen, wir werden auf unseren Reisen von einem grossartigen Gebirgspass, einem merkwürdigen Gebäude oder einer Brücke oder Hütte gefesselt, und stellen nun unsere Camera auf, um den Gegenstand zu photographiren. Unfreiwillig bemühen wir uns, eine genaue und richtige Darstellung hervorzubringen, und was ist das Ergebniss des fertigen Bildes? Zuerst wird der Beschauer veranlasst, die Scene zu bewundern, und zweitens rühmt er die Geschicklichkeit, womit sie abgebildet ist, die male-



A. Horsley Hinton, London.

An der Neige des Tages.

rische Vortrefflichkeit des Bildes kommt erst sehr spät in Frage, oder, was wahrscheinlicher ist, sie kommt überhaupt nicht in Frage.

Bei Wahl der Gegenstände für künstlerische Behandlung wollen wir lieber nicht sagen: „Wie hübsch, wie grossartig! wie merkwürdig!“, sondern wir wollen uns erst einmal fragen, ob die Scene unser Gefühl beeinflusst. Stimmt sie uns feierlich, froh oder heiter, macht sie uns nachdenklich, regt sie eine Fülle schöner Gedanken an? Wenn sie durch die Vertheilung von Licht und Schatten, wenn sie durch die Gruppirung der Gegenstände uns zu dem Ausruf „wie schön!“ veranlasst, ohne dass wir eigentlich genau wissen, warum sie schön ist, dann können wir sicher sein, dass wir einer Erscheinung der Natur gegenüberstehen, welche der Dichter schildern und der Maler malen möchte.

Die Farbe beiseite lassend, wollen wir uns erinnern, dass durch verschiedene Vertheilung von Licht und Schatten — auf dem Meere, am Bergeshang, auf den Feldern, unter den Wohnungen der Menschen —, nur durch Licht und Schatten die Natur die reinsten und edelsten Gefühle des Menschen anzuregen vermag.



Thomas Manby, London

Portrait-Studie.

Die Abbildung eines merkwürdigen Gebäudes oder eines alten Thurmes haben Ansprüche auf die Theilnahme dessen, der in der Alterthumskunde bewandert ist, aber ein Bild, welches, absehend von einem solchen mit besonderen Gegenständen verknüpften Interesse, jene tieferen Gefühle empfinden lässt, welche das Schöne in der Natur allein anregen kann, ist etwas ganz Anderes, ist etwas der Kunst Verwandtes. Solche Gefühle in den Herzen der Beschauer seiner Bilder zu erwecken, ist ja der Beruf des Künstlers, und in dem, was der sich windende Strom, der sinkende Schatten des Abends, die regelmässig gebildete Gestalt oder die schöne Linie eines Gesichts empfinden lässt, kann der Photograph in seiner Nachbildung wenigstens bis zu einem gewissen Grade diesen künstlerischen Beruf erfüllen; sowie er dagegen ein allzu genaues Verfahren die Oberhand gewinnen lässt, sowie er die Werkzeuge und das Material sich bemerkbar machen lässt, erdrückt das Mechanische jede Möglichkeit des Künstlerischen und das Materielle, das Reale triumphirt über das Ideale, die Phantasie.

A. Horsley Hinton.

GEDANKEN EINES THEORETIKERS ÜBER BILDNISSPHOTOGRAPHIE.

VON Zeit zu Zeit pflegen Zusammenstellungen von „Musterleistungen“ auf dem Gebiete der berufsmässigen Portraitphotographie zu erscheinen, wohl als Vorlage bestimmt für kleinere Photographen. Blättert man diese Publikationen durch, oder noch besser, durchwandert man eine der Hauptstrassen von Berlin und studirt die Schaukästen der Photographen mit bekannten Namen, so hat man nach Kurzem das Gefühl einer unsäglichen Langeweile. So viel Menschen, so viel Individualitäten sind da mit Hilfe des Apparats angeblich naturwahr festgehalten, und doch scheinen diese nur durch einen Zufall hier zusammengerathenen Menschen aus einer und derselben geistig banalen Familie zu stammen. Diese Anklage gegen die Portraitberufsphotographie ist alt, fast so alt wie die Photographie selbst. Aber Lichtwark hat bereits in trefflicher Weise darauf hingewiesen, dass diese Anklage, so weit sie ihre Spitze gegen die Berufsphotographen selbst richtet, eine ungerechte ist, dass nicht diese, sondern vielmehr das Publikum die Schuld trifft. Er hat ferner darauf hingewiesen, dass es gerade in der Aufgabe der Amateurphotographen liegt, auf das Publikum erziehlich zu wirken, auf dass es nicht mehr durch Retouche verschönte, in Wirklichkeit charakterlos gemachte Bilder verlangt, dass es ferner eine einfache, aber charakteristische Haltung einer mehr oder weniger typischen Pose vorzieht.

Die hier bezeichnete Aufgabe ist des Schweisses der Edlen wohl werth. Von Erfolg gekrönt werden leider die Bemühungen so bald nicht sein.

Es ist eine andere Seite der Amateur-Bildnissphotographie, auf die ich hier mit einigen Worten eingehen möchte.

Auf den grossen Amateurausstellungen bildete, soweit mein Wissen nach Berichten oder eigener Anschauung reicht, die Bildnissphotographie keinen Glanzpunkt. Einige der bekannten Vereine wenden ihr zwar bereits seit einer Reihe von Jahren ihre besondere Aufmerksamkeit zu, aber die Resultate stehen hinter denen zurück, die man auf anderen Gebieten, besonders auf dem der Landschaftsphotographie, erreicht hat.

Ein charakteristisches Bild ist selbstverständlich das Ziel des mit künstleris hem Sinne begabten Amateurs. Aber wie ein charakteristisches Bild erhalten? Der Maler erhält es durch Combination. Nachdem er sein Modell psychologisch durchdrungen zu haben glaubt, geht er zwar bei seinem Gemälde von dem Realen, von dem, was er vor sich sieht, aus, aber das Ergebniss seiner Kunst ist bei den grossen Portraitisten fast stets nicht die Wiedergabe eines bestimmten Moments, sondern eine durch Abstraction gewonnene Zusammenziehung einer Reihe verschiedener Momente.

Der Photograph ist an den Moment gebunden. Hier liegt eine schart sondernde Grenze — selbstverständlich nicht die einzige — zwischen der Thätigkeit der Beiden.

Es ist interessant zu beobachten, zu welchen Resultaten es Künstlerphotographen brachten, die es ernst mit der Aufgabe nahmen, ihre Mitmenschen im Lichtbilde abzuconterfeien.

Ich erinnere an jenes Portrait einer würdigen alten Dame, das Dr. Malmann auf der Berliner Ausstellung im Sommer 1896 hatte. Sie sass auf einem Sessel, die Hand mit der Lorgnette war in den Schooss gesunken. Kopf und Körper waren in Profilstellung, die Augen waren geradeaus gerichtet. Es wurde diesem Portrait allgemein die Palme zuerkannt. Hiermit zusammenzuhalten ist das Bildniss einer Dame vom Grafen Chotek, das in diesem Werke publicirt ist. In etwas seitlicher Haltung sitzend, wendet sie dem Beschauer den Blick zu. Ferner, so komisch es klingen mag, möchte ich hiermit zusammenstellen das Bild eines Bauern von Watzek, ganz en face, uns derb und gerade anblickend. Diese Aufnahmen sind Zeitaufnahmen.

Was macht diese Bilder zu so besonderen Leistungen? Ohne dem grossen, ja hinlänglich bekannten Geschmack der Urheber dieser drei Bilder zu nahe treten zu wollen, möchte ich doch behaupten dass in allen drei Fällen das Verdienst zunächt dem Modell gebührt. Gravitätische Ruhe ist offenbar die charakteristische Eigenschaft jener beiden Damen, eine Eigenschaft, die durch das bei einer Zeitaufnahme nothwendige Zuwarten, das Bewusstsein des Ernstes des Momentes, der unbedingt Ruhe verlangt, zum Ausdruck kommen musste. So wirkt hier natürlich und charakteristisch, was sonst fast stets unnatürlich erscheint. Bei dem dritten Bilde liegt die Sache ähnlich, insofern, als hier eben auch durch das Bewusstsein des Photographirtwerdens ein charakteristischer Ausdruck hervorgerufen werden musste. Dieses vergnügte, bäuerisch-schlaue Schmunzeln, diese Freude über die eigene Wichtigkeit giebt dem Bilde den Reiz des Natürlichen und Lebensvollen.

Diese Bilder erfüllen wirklich die Aufgabe von Portraits, da es deren Urheber gelungen ist, unser Interesse für die Persönlichkeit als solche durch die Charakterisirung hervorzurufen. Nicht in derselben Weise kann man bei einer anderen Gruppe von Photographien urtheilen. Ich meine jene Bilder, bei denen der Autor unser Interesse durch die Beleuchtung oder durch die Stellung erwecken will. Eine mit feinem Sinn angeordnete Beleuchtung ist natürlich bei jedem Bilde unerlässlich. Davon aber spreche ich hier nicht, sondern von dem Beleuchtungseffekt. Von einem dunklen Hintergrunde z. B. hebt sich ein Frauenkopf ab; volles Licht fällt auf den von vorn gesehenen Kopf und lässt das feine durchsichtige Weiss desselben förmlich aus der Dunkelheit hervorstrahlen. Es denkt jeder hierbei, der die Ausstellungen der letzten Jahre sah, an die Portraits Philipp R. von Schöller's. Auch Studienköpfe Bergheim's gehören zu derselben Gattung. Ja, ich möchte behaupten, dass alle diese Köpfe mehr als Studienköpfe, denn als Portraits bezeichnet werden müssten, gleichgültig, zu welchem Zweck sie angefertigt worden sind.

Bergheim sagt in seinem Aufsatz „Zielbewusste Photographie", der zu dem Interessantesten gehört, was die moderne Literatur über künstlerische Photographie gebracht hat: „Gute Portraits, wo wir die Personen nicht kennen, sind für uns ja auch nichts Anderes als Studienköpfe". Ich möchte die grundsätzliche Richtigkeit dieses Satzes bestreiten. Bei Studienköpfen geht in der Regel (die Beispiele, die Bergheim in jenem Aufsatze anführt, sind hierfür nur Belege) der Künstler von irgend einem menschlichen Kopfe aus, um an demselben Beleuchtungseffekte etc. zu studiren. Aus einem und demselben Modellkopfe versucht er das Mannigfaltigste herauszuholen, beim Portrait dagegen geht er den umgekehrten Weg. Nur das eben für diesen Kopf charakteristische Bild ist hier sein Ziel, während ihn ein ganz anderes Problem als das Eindringen in die Persönlichkeit beim Studienkopf beschäftigt.

Ein gutes Beispiel für das Streben mittelst eigenartiger Beleuchtung unser Interesse an dem Porträt zu fesseln war auf der Berliner Ausstellung ein Männerkopf von dem Brüsseler Dewitt. Der Kopf war fast im Profil gesehen. Das Bild war ganz dunkel gehalten, nur ein scharfer Lichtstrahl streifte Wange und Nase. Unsere Phantasie wurde durch dieses Helldunkel auf das lebhafteste beschäftigt, ja man glaubte so viel zu sehen und sah in Wirklichkeit so wenig, dass die Phantasie sich das Bild so charakteristisch, wie sie wollte, gestalten konnte.

Dieses Bild führt mich zu jener Gruppe von Portraits, die einen ähnlichen Effekt durch die Stellung zu erreichen suchen. Ich meine jene Bilder, wo die Persönlichkeit ganz oder fast ganz vom Rücken aus gesehen wird und die Züge des etwas seitwärts gewandten Kopfes gleichsam nur andeutungs-

weise verrathen werden. Es ist dies ein Motiv, dessen sich auch bereits Berufsphotographen bemächtigt haben. Auf der Berliner Amateur-Ausstellung waren mehrere Beispiele. So ein Kopf von R. von Schöller (wenn ich mich recht erinnere), so ein Frauenportrait (Brustbild) von Frau Alma Lessing. Auch eine andere Aufnahme, von eben dieser Dame herrührend, gehört hierher. Sie stellte eine vor einer Staffelei sitzende junge Künstlerin dar.

Das führt uns wiederum einen Schritt weiter, zu dem Portrait als Genrebild: Die Künstlerin vor der Staffelei — Rudolph Virchow die Linse in der Hand (Frl. Kundt und Schultz-Hencke) — drei junge Damen in Conversation miteinander (Bergheim) — oder zwei andre Damen Blumensträusse ordnend (Baron Loudon) — ein Künstler und seine Frau zusammen Kunstblätter betrachtend u. s. w. Der Mensch in einer charakteristischen Thätigkeit dargestellt, womöglich in seiner gewohnten Umgebung, soweit dies technisch angeht, das lässt sich wohl hören . . . aber die Lösung des Problems ist das doch noch nicht!

Das Portrait soll uns nicht nur eine Persönlichkeit charakteristisch vorführen, es soll dieselbe auch in Contact mit uns setzen. Wir wollen uns gleichsam mit dem Dargestellten unterhalten, und für den feinfühligen Menschen wird bei der Portraitphotographie sich die Rechenschaft, ob sie wirklich gut sei, aus derselben seelischen Probe ergeben, wie bei einem gemalten Portrait. Je länger man es betrachtet, desto intimer wird bei einem guten Bilde jener Contact werden. Fäden spinnen sich hin und her, und trennt man sich endlich, so kostet es Mühe, ja fast eine mechanische Anstrengung, um diese Fäden zu zerreissen.

Aber es ist nicht nur eine poetische Phrase, dass die Augen der Spiegel der Seele sind. Wir wollen in die Augen dessen sehen können, der mit uns spricht, und dieselbe Forderung stellen wir an das Portrait, das mit uns sprechen soll.

Hier aber gerade stehen wir vor der grossen Schwierigkeit, vor dem noch ungelösten Problem. Nur in den wenigsten Fällen werden die auch nur einige Sekunden lang auf einen bestimmten Punkt gerichteten Augen, unter dem Bewusstsein des Photographirtwerdens, wirklich einen sprechenden, einen charakteristischen Ausdruck behalten. Selbst den Menschen, die in ihrer Haltung trotz des Bewusstseins von dem Vorgang etwas Natürliches zu bewahren wissen, wird dies in der Regel in Bezug auf die Gesichtszüge und auf die Augen nicht möglich sein, und es wird für den Photographen nur die Momentphotographie als Zuflucht übrig bleiben.

Ich denke mir, vielleicht in etwas laienhafter Weise, das Verfahren eines Künstlerportraitphotographen etwa so: Nachdem er Kopfrichtung, Haltung, Beleuchtung etc. im Wesentlichen bestimmt hat, lässt er Apparat Apparat sein und unterhält sich mit seinem Modell, wie es der Künstler zu thun pflegt. Dann, ein charakteristischer Augenblick, und der Momentverschluss wird in Thätigkeit gesetzt. Die Praxis bei Kinderaufnahmen bietet eine gewisse Analogie.

Aber der charakteristische Augenblick! Das ist leicht gesagt, aber schwer gefunden. Bei Kindern genügt das Festhalten des Moments gespannten Hinsehens, Aufblitzens der Freude etc., um das noch nicht tiefer gehende Wesen zum Ausdruck zu bringen. Bei Erwachsenen ist selbstverständlich die Aufgabe eine ganz andere und, wer erst, nachdem er den Apparat aufgestellt und alle technischen Vorbedingungen erledigt hat, daran gehen wollte, jenen charakteristischen Moment herauszufinden, der wird natürlich kläglich Schiffbruch leiden. Nicht einmal eine gründliche Kenntniss der Physiognomie allein wird genügen. Ein besonderes Studium mit Bewusstsein des Zweckes wird nöthig sein. Bergheim erklärt in jenem von mir citirten Aufsatz, dass er von Niemand eine Photographie anfertigt, der ihm nicht ebenso wie einem Portraitmaler eine Reihe von Sitzungen dazu gewährt.

Die Arbeiten derartig verfahrender Künstlerphotographen würden einen hohen Werth schon deshalb besitzen, weil sie uns gleichsam urkundliches Material liefern würden zu der Frage überhaupt, in wieweit man von einem charakteristischen Moment sprechen kann, d. h. in wieweit ein in einem bestimmten Moment festgehaltener physiognomischer Ausdruck bezeichnend für die Persönlichkeit sein kann.

Ich komme hier auf das zurück, was ich im Beginne dieses Aufsatzes sagte: Die grössten Portrait-Künstler verfahren in der Regel mit Hülfe von Abstraktion und Kombination. Hier wird natürlich an Vertiefung der Aufgabe der Photograph nie heranreichen können. Und doch ist seine Aufgabe keine un-

lösbare, wie uns die Betrachtung der Werke gewisser grosser Künstler lehrt. Man könnte da z. B. an den grossen Frans Hals denken, von dem Wilhelm Bode bei einem Vergleich mit dem grössten aller Portraitmaler, mit Velazquez treffend gesagt hat: „Hals erfasst den Charakter im flüchtigen Moment, Velazquez giebt ihn ganz und voll.“

Aber die Werke eines anderen Künstlers scheinen mir noch treffendere Beispiele zu bieten. Ich möchte hier, was ich an anderer Stelle von dem französischen Bildhauer Jean-Antoine Houdon gesagt habe, wiederholen. „Houdon's Streben war darauf gerichtet, die zu Portraitirenden in einem bestimmten Momente der geistigen Belebung möglichst wahrheitsgemäss wiederzugeben. Er scheint fast immer jenen Moment gewählt zu haben, in dem der aufmerksam Zuhörende auf den Augenblick wartet, wo der Sprechende seine Worte abschliesst, um dann selbst mit seiner im Geiste fertigen Antwort zu beginnen. Die Muskeln um Mund und Nasenflügeln sind in einem Moment leichter Bewegtheit festgehalten, der Mund selbst scheint sich öffnen zu wollen, die Lippen sind bereits ein wenig gelöst, die Augen sind leuchtend auf den Beschauer gerichtet. Sein Voltaire scheint so ein Wort witzigen Spottes auf den Lippen zu haben, ein tiefdurchdachtes erwarten wir von seinem Buffon, ein ernstes aber ironisches von seinem Mirabeau, während die Comtesse de Sabran ein geistreiches, vielleicht ein wenig gewagtes Bonmot kaum noch zurückzuhalten vermag. Der Zweck seiner Kunst ist, uns in direkte geistige Verbindung mit seinem Modell zu setzen, dadurch, dass er dessen geistige Eigenart nicht in allgemeiner Abstraktion, sondern in einem bestimmten Momente festgehalten, in naturtreuester Nachbildung vorführt.“

Nur die Bemühungen weniger, besonders Begabter, werden von dem Erfolg gekrönt sein, Portraitphotographen in diesem Sinne zu sein. Wird ihre Thätigkeit auch dem Berufsphotographen Nutzen bringen? Zunächst wird man, wie heute die Verhältnisse liegen, diese Frage verneinen müssen. Man kann unmöglich verlangen, dass selbst der begabteste Berufsphotograph bei dem Schwarm von Menschen, der sich ihm im Laufe des Tages präsentirt, in die Individualität jedes Einzelnen eindringt und ihr in seinem Bilde gerecht wird. Im Gegentheil könnte hier der eifrige Nachahmer derartiger künstlerischer Portraitphotographien leicht in eine scheussliche Manier gerathen. Viel wäre wirklich schon gethan, wenn die Berufsphotographen, dank einem aufgeklärteren Publikum, auf Pose und Retouche verzichteten.

Aber nicht jedes gemalte Portrait ist ein Kunstwerk, und nicht jede Portraitphotographie braucht es zu sein. Sollte sich nicht aus der Menge der Berufsphotographen ein mit künstlerischem Sinn begabter herausheben können, der eben mit der Prätention auftritt, nur wirklich künstlerische Portraitphotographien anzufertigen, der dementsprechende Ansprüche in Bezug auf Zeit und selbstverständlich Geld an das Publikum stellt? Ich bin davon überzeugt, dass, sobald Amateurphotographen ihrer günstigen materiellen Lage entsprechend, vorangeschritten sein werden, sie einige wenige Nachfolger (mehr braucht es nicht) unter den Berufsphotographen haben werden, und an einem verständnissvollen Publikum wird es dann auch nicht fehlen.

Richard Stettiner.



lösbare. [illegible]
den grossen Frans Hals denken, von dem Wilhelm Bode bei einem Vergleich mit dem grössten aller Portraitmaler, mit Velazquez treffend gesagt hat: „Hals erfasst den Charakter im flüchtigen Moment. Velazquez giebt ihn ganz und voll."

Aber die Werke eines anderen Künstlers scheinen mir noch treffendere Beispiele zu bieten. Ich möchte hier, was ich an anderer Stelle von dem französischen Bildhauer Jean-Antoine Houdon gesagt habe, wiederholen. „Houdon's Streben war darauf gerichtet, die zu Portraitirenden in einem bestimmten Momente der geistigen Belebung möglichst wahrheitsgemäss wiederzugeben. Er scheint fast immer jenen Moment gewählt zu haben, in dem der aufmerksam Zuhörende auf den Augenblick wartet, wo der Sprechende seine Worte abschliesst, um dann selbst mit seiner im Geiste fertigen Antwort zu beginnen. Die Mu [illegible]
Mund s [illegible]
leuchter [illegible]
haben, [illegible] durchdachtes erwarten wir von seinem Buffon, ein ernstes aber ironisches von seinem Mirabeau, während [illegible] Comtesse de Sabran ein geistreiches, vielleicht ein wenig gewagtes Bonmot kaum noch zurückz[illegible] vermag. Der Zweck seiner Kunst ist, uns in direkte geistige Verbindung mit seinem Modell [illegible]
einem b[illegible] Momente festgehalten, in naturtreuester Nachbildung vorführt."

Nur die Bemühungen weniger, besonders Begabter, werden von dem Erfolg gekrönt sein. Portraitphotogra[illegible]
bringen? Zunächst wird man, wie heute die Verhältnisse liegen, diese Frage verneinen müssen. M[illegible] kann un[illegible]glich verlangen, dass selbst der begabteste Berufsphotograph bei dem Schwarm [illegible] der sich ihm im Laufe des Tages präsentirt, in die Individualität jedes Einzelnen eindringt und [illegible] seinem Bilde gerecht wird. Im Gegentheil könnte hier der eifrige Nachahmer derartiger künstlerischer Portraitphotographien leicht in eine scheussliche Manier gerathen. Viel wäre wirklich schon gethan, wenn die Berufsphotographen, dank einem aufgeklärteren Publikum, auf Pose und Retouche verzichteten.

Aber nicht jedes gemalte Portrait ist ein Kunstwerk, und nicht jede Portraitphotographie braucht es zu sein. Sollte sich nicht aus der Menge der Berufsphotographen ein mit künstlerischem Sinn begabter herausheben können, der eben mit der Prätention auftritt, nur wirklich künstlerische Portraitphotographien anzufertigen, der dementsprechende Ansprüche in Bezug auf Zeit und selbstverständlich Geld [illegible]
Publikum [illegible]
Lage ents[illegible] vorangeschritten sein werden, sie einige wenige Nachfolger (mehr braucht es [illegible]) unter den Berufsphotographen haben werden, und an einem verständnissvollen Publikum wird es dann auch nicht fehlen.

Richard Stettiner.



[illegible]





PORTRAIT STUDIE



[illegible]



AVRIL







Die Kunst in der Photographie
Verlag von Julius Becker Berlin SW





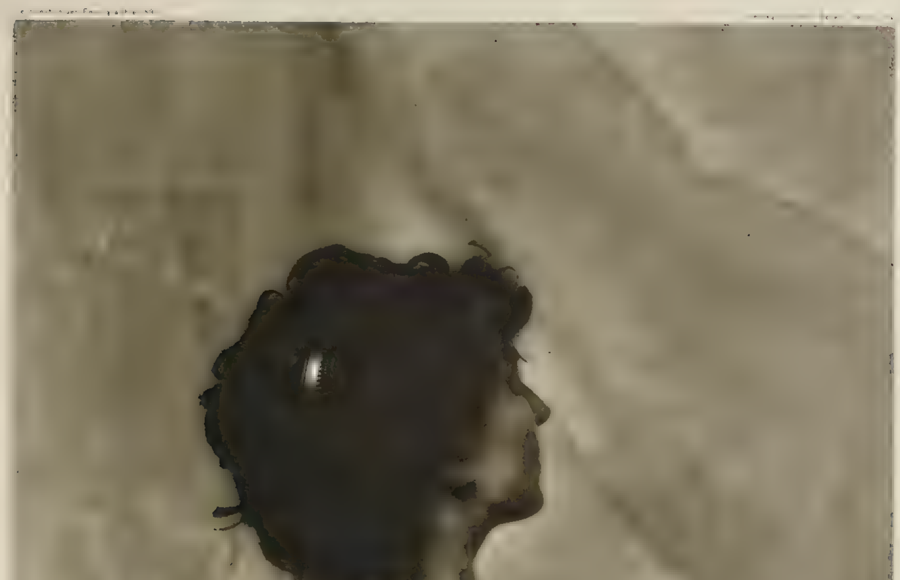


[illegible] ABEND



[illegible]







GESTRANDET.



AUFBRUCH ZUR JAGD





EINGESCHLAFEN



AKTSTUDIE



WAS EINE MUTTER LEIDEN KANN





HERBSTNEBEL



Die Kunst in der Photographie 1897

Verlag [illegible] Becker Berlin S.W.



[illegible]

Meisenbach Riffarth & Co. heliogr. imp.

STAUBIGER WEG



DAME IN WEISS



[illegible] Kunst in der Photographie 189[illegible] Verlag von [illegible] Becker Berlin S.W.



GEORGE BA[illegible]EN





PORTRAIT STUDIE



PORTRAIT STUDIE



UPWARDS



Die Kunst in der Photographie 1897

Verlag von …us Becker, Berlin SW



Meisenbach Riffarth & Co. impr.

PORTRAIT STUDIE



TAGES ERWACHEN





IM HAFEN

